

Fl 14,75 BFr 295,-
KUNST SCHRIFT
93
5
Gedaante verwisselingen

KUNSTSCHRIFT
een uitgave van Sdu/Openbaar kunstbezit
37ste jaargang, nr 5
september/oktober 1993

REDACTIE
Mariëtte Haveman hoofdredacteur
Annemiek Overbeek eindredacteur
E. de Jongh
Evert van Uitert
Melchior de Wolff

VORMGEVING
Studio Anthon Beeke
Anthon Beeke en René Bartelson

DRUK
Sdu Grafische Projecten, Den Haag

LITHOGRAFIE
Perscombinatie Produkties, Amsterdam

UITGEVER
Rob Pronk

ADVERTENTIES
Bureau Van Vliet
Postbus 20, 2040 AA Zandvoort
telefoon 02507-14745

BUREAU EN REDACTIE
Koninginnegracht 63
2514 AG Den Haag
telefoon 070-3429748
telefax 070-3634903

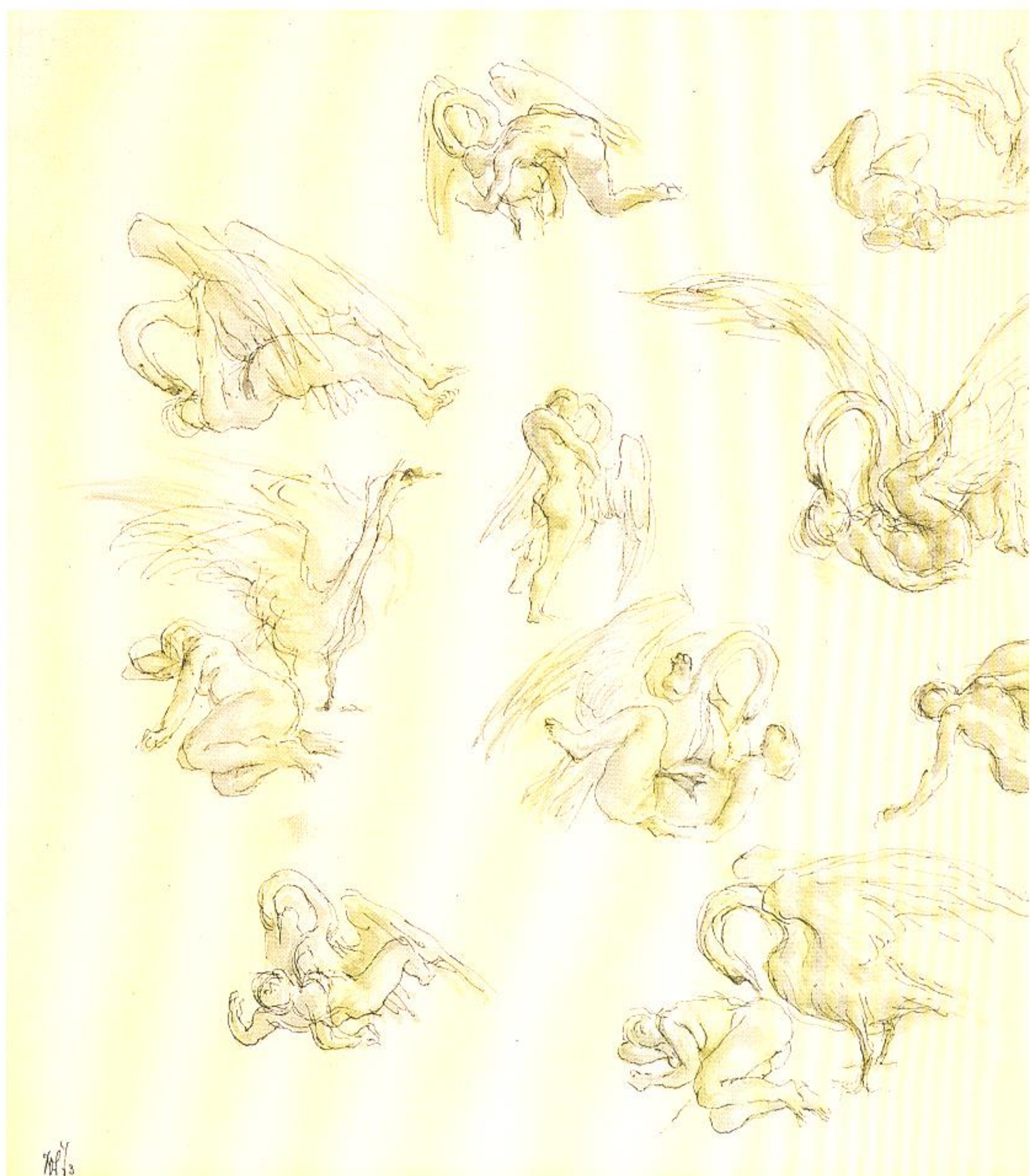
ABONNEMENTEN EN LOSSE NUMMERS
Postbus 30446, 2500 GK Den Haag
telefoon 070-3789850
telefax 070-3789783
Postgiro 445577 t.n.v. Kunstschrift,
Sdu/Openbaar kunstbezit
abonnement voor zes Kunstschriften
(inclusief Tentoonstellingsagenda)
met ingang van 1993 f 87,50
studenten, CJP en 65+ f 64,50
losse nummers f 14,75
blauwlinnen opbergband f 25,-

Abonnementen kunnen schriftelijk
tot uiterlijk twee maanden vóór
beëindiging van het lopende
abonnement worden opgezegd.
Bij niet tijdige opzegging wordt
het abonnement automatisch
verlengd. Adreswijzigingen
schriftelijk drie weken van tevoren
zenden aan de abonnementen-
administratie, onder vermelding
van het betreffende tijdschrift,
oud en nieuw adres, beide
met postcode, en eventueel
abonnementsnummer.

Nieuwe abonnementen kunnen
gratis worden opgegeven via de
abonnementenlijn: **06-0224222**

ISBN 90 6515 097 8
ISSN 0166-7297

afbeelding omslag
A. Cabanel, *Nymphe enlevée par un faune,* 1860
Musée des Beaux-Arts, Lille
afbeelding inhoudspagina
Peter Vos, *Leda en de zwaan, zestien bezigheden,*
1963; pen en penseel.
Coll. E. de Jongh, Utrecht
Details uit deze tekening zijn afgebeeld
bij de artikelen in dit nummer



Naar het schijnt was Ovidius, toen hij begon met zijn grote dichtwerk *Metamorfosen*, zich wel bewust dat hij iets belangrijks ondernam – maar hoe belangrijk, dat zal hij nauwelijks hebben kunnen dromen. Sinds de tijd van Augustus hebben de met zoveel smaak en vaart beschreven verhalen van veelal noodlottige rencontres tussen goden en nimfen een niet te becijferen invloed gehad op de westerse cultuur.

Voor Kunstschrift was de springlevende vertaling door M. d'Hane-Scheltema op haar beurt een inspiratiebron om te onderzoeken hoe deze verhalen in de beeldende kunst terecht zijn gekomen – wanneer dat is begonnen, hoe het zich ontwikkelde en wat de achterliggende gedachten waren.

KUNST SCHRIFT 93 5

'... er is niets in deze hele
wereld dat blijft.
Alles verglijdt, elk ding
krijgt vorm en gaat voorbij.'

Ovidius Metamorphosen, vertaling
M. d'Hane-Scheltema



MARIETTE HAVEMAN

Als de oude Ovidius (wat niet waarschijnlijk is) door Petrus tot de hemel zou zijn toegelaten, dan zou hij meer dan wie ook reden hebben om van het uitzicht te genieten. Vanaf de Romeinse oudheid tot aan de moderne kunst is er een continue traditie van uitbeeldingen van de *Metamorfosen* – verhalen over gedaanteverwisselingen, door de Romeinse dichter Publius Ovidius Naso (43 voor-ca 18 na Christus) als eerste bijeengedicht in een losjes samenhangend geheel dat loopt van de

Een lichte muze en haar zware kinderen

Sinds de Romeinse oudheid hebben mythologische verhalen over gedaanteverwisselingen aanleiding gegeven tot diepzinnige beschouwingen over de 'eigenlijke' betekenis ervan. Zulke beschouwingen vormen vaak een ongunstig contrast met de lichtvoetigheid van het origineel, maar ze hebben een belangrijk voordeel. In tijden dat lichtvoetigheid niet werd beschouwd als een aanvaarbare component van de cultuur, waren zij het die de mythen voor het nageslacht conserveerden

schepping van de wereld tot aan de dood van Caesar. Veel van die uitbeeldingen zijn nog steeds te zien, in Romeinse mozaïeken, op vazen, dozen en plaquettes, en op honderdduizenden tekeningen en schilderijen verspreid over de westerse musea. In feite is Ovidius – met Vergilius als goede tweede – de grote rivaal van de christelijke beeldcultuur.

Rivaal is eigenlijk het woord niet, want de twee hebben verbazend vreedzaam gecoëxisteerd. Zelfs in periodes, tussen de 4de en de 14de eeuw, toen het christendom als staatsgodsdienst uiterst serieus werd genomen, bleek er een mouw te passen aan de totaal verschillende snit van deze twee werelden van de verbeelding. Dat was aanvankelijk te danken aan een verfrissend soort inconsequentie, die het mogelijk maakte dat nog in de 5de eeuw een literaire oefening voor jongemannen eruit bestond om (zo kun je lezen in het standaardboek van Jean Seznec, *The survival of the pagan gods*) een toespraak van Thetis of Juno te verzinnen, of 'de veroordeling van een blasfemist die zich schuldig heeft gemaakt aan het meenemen van een standbeeld van de godin Diana in een bordeel'. Later werden imposante pogingen in het werk gesteld om deze inconsequentie een morele en filosofische grondslag te verschaffen: aan het begin van de 6de eeuw was er de *Mythologiae* van Fulgentius, waarin voor het eerst de mythologieën tot een *philosophia moralis* op christelijke grondslag werden getransformeerd. In de daarop volgende tien eeuwen heeft deze behoefte aan stichtelijke anthologieën van de klassieken standgehouden, culminerend in de 14de-eeuwse *Ovide moralisé:* een Franse vertaling van Ovidius, voorzien van morele en didactische commentaren. Hoewel de verklaringen waarmee dit soort boeken volstaan voor ons een vergeefs en log





2 Velàzquez, *De weefsters of De fabel van Arachne*, 1657. Museo del Prado, Madrid

karakter hebben vergeleken met de lichtvoetigheid van het origineel, mogen we de auteurs toch in één opzicht dankbaar zijn. Want je kunt zeggen dat zij het zijn die de deur naar de klassieken open hebben gehouden, in de eeuwen toen de westerse ayatolla's het voor het zeggen hadden. Later, toen de mores wat losser werden, bleek Ovidius de meest populaire leverancier van stof voor wand- en plafondschilderingen in villa's en paleizen. Het is dank zij deze continue traditie dat een wel heel onchristelijke figuur als Ovidius vanaf de 15de tot de 19de eeuw een breed contingent van opdrachtgevers heeft gediend, rijke bankiers in Florence, Franse adel, Spaanse koningen en Romeinse kardinalen als Alessandro Farnese of Giulio de Medici. Zelfs een vrome



3 Louis Antoine Riesener, *Leda*, 1840
Musée des Beaux-Arts, Rouen

koning als Filips II liet zich niet het genoegen ontzeggen van een opdracht aan de beroemde Titiaan tot het schilderen van een reeks *Metamorfosen.*
Wanneer je bedenkt dat het hier gaat om verhalen waarin om de haverklap mannen en vrouwen in planten of dieren worden omgetoverd en huwbare dochters gedwongen tot paring met een als dier vermomde godheid, loont het de moeite om je af te vragen hoe dit mogelijk is geweest. Wat was nu speciaal de aantrekkingskracht van die verhalen, waardoor ons zelfs uit de middeleeuwen illustraties en hele boeken zijn overgeleverd met voorstellingen van Narcissus en Echo of Leda en de zwaan?

In Kunstschrift 3/1993 heb ik de vraag gesteld naar een mogelijke verklaring voor het succes van het kubisme als leidende stroming in de moderne kunst. Die verklaring lag volgens mij onder andere in het feit dat het kubisme een ideale vorm bood voor een behoefte die al een tijdje bestond: de belichaming van 'het moderne'. Ouderwets was alles dat vloeiend, zacht, sierlijk en decoratief was; modern was hoekig, stevig, assertief en anti-decoratief. Het kubisme voorzag in die vraag en had als bijkomend voordeel dat het betrekkelijk eenvoudig op uiteenlopende functies toepasbaar was.
Iets dergelijk geldt in het oneindig veel groter voor de *Metamorfosen*, al gaat het hier meer om een 'inhoud' dan om een vorm. Ook zij boden een antwoord op een kennelijk niet te onderdrukken behoefte aan een bepaald soort voorstellingen, kleurrijk, sprookjesachtig, dramatisch en pikant. Dat antwoord, in de vorm van een grote collectie verhalen overgeleverd uit een onbepaald grijs verleden, was blijkbaar rekbaar en stevig genoeg om de westerse kunst eeuwenlang een prachtig decor te geven, bevolkt door snelvoetige nimfen en hitsige godheden, wuivend riet en ruisende wouden.
Een belangrijk voordeel daarbij is juist het rare van die verhalen. Zoals grote kunstwerken (niet alleen moderne) bijna altijd iets raadselachtigs hebben, zo heeft ook de kunst in het algemeen baat bij een zekere meerduidigheid.
Als er iets is dat de *Metamorfosen* zonder enige twijfel kenmerkt, is het die ambiguïteit: een sfeer van diepzinnigheid en lichtzinnigheid, van verhulling en onthulling tegelijk. Niet voor niets zijn er tot op heden zulke dikke boeken volgeschreven over de 'eigenlijke' betekenis van deze of gene gedaanteverwisseling – om maar te zwijgen van het gefilosofeer over de eigenlijke betekenis van deze of gene *uitbeelding* van deze of gene gedaanteverwisseling. Ging het Botticelli, Titiaan, Correggio, Poussin en Watteau nu in de eerste plaats om de pikante episode waarbij een nimf door een wolk wordt omhelsd of door een stier ontvoerd, of was er een diepere gedachte aan zo'n voorstelling verbonden? Een typisch modern voorbeeld van die wat dwangmatige duidingsdrang wat betreft de beeldende kunst is Edgar Winds boek *Pagan mysteries in the Renaissance*, een boek dat zo bol staat van de zwaar geannoteerde exegese dat het moeilijk is om de daarin 'behandelde' schilderijen nog als iets anders te zien dan als een soort cryptogrammen. Deze manier van tekst- en beeldinterpretatie steunt overigens op een zeer oude traditie. Al in de tijd van Ovidius zelf werden er pogingen ondernomen om de betekenis van mythen te verklaren. Eén verklaring was dat het verhalen waren met een historische kern, waarbij figuren uit het verleden tot goden waren getransformeerd. Een andere dat het zou gaan om een dichterlijk mythologische uitleg van het ontstaan van een bepaalde plant- of diersoort, of sterrenbeeld. En dan is er van oudsher de filosofische verklaring, dat de *Metamorfosen* in het algemeen een essentie van alle leven op aarde zouden verbeelden: het feit dat niets ooit gelijk blijft, dat alles voortdurend verandert.
Voor de laatste twee verklaringen is veel te zeg-

gen. Maar wat die verhalen uiteindelijk zo aantrekkelijk maakt, zoals Ovidius ongetwijfeld wist, is dat ze zich lenen voor dergelijke bespiegelingen zonder de lezer ermee te vervelen. Het zijn deuntjes die de koetsier kan fluiten en waar de liefhebber van kan genieten, zoals Mozart zijn eigen muziek beschreef.

Iets anders waarvan je de indruk hebt dat Ovidius zich ervan bewust was, is het feit dat deze verhalen zich zo buitengewoon goed leenden voor visuele verbeelding. Het is iets dat sterk aanwezig is in die verhalen zelf, althans de manier waarop Ovidius ze aan ons overlevert: het boeiende ervan schuilt eerder in de taferelen dan in het verloop, dat eigenlijk nogal repetitief is (hup, daar gaat weer een kikker voor straf de plomp in). Ovidius' vertelling van het verhaal van Apollo en Daphne dankt zijn roem aan de adembenemende beschrijving van Daphnes transformatie tot een laurierboom, niet aan het feit dát zij in zo'n boom verandert: 'Haar klacht weerklinkt nog, als een starre stijfheid haar bevangt:/ haar zachte borst wordt door een dunne laag van schors omsloten,/ haar armen groeien uit tot takken en haar haar tot loof,/ haar voeten, eerst zo snel, zijn nu verstokt tot trage wortels,/ haar hoofd wordt kruin. Haar gratie is het enige wat rest./ Nog steeds bemint Apollo haar, zijn vingers langs de boomstam/ voelen haar hart nog sidderen onder de nieuwe bast.'
Het is niet eenvoudig voor een beeldende kunstenaar om deze evocatie te evenaren, en dat is waarschijnlijk een belangrijke reden waarom er zoveel uitbeeldingen van gemaakt zijn.
Overigens komt in de *Metamorfosen* ten minste één verhaal voor met een minutieuze beschrijving van twee kunstwerken, beide bestaande uit voorstellingen van – beroemde metamorfosen. Het gaat om de episode van de wedijver van het meisje Arachne met de godin Minerva tot het weven van een kleed. 'Arachne beeldt Europa uit, bedrogen door de stiervorm/ van Jupiter – de stier lijkt echt, het zeevlak even echt;/ je ziet het meisje kijken naar het achterblijvend strand,/ roepen naar haar vriendinnen en uit angst voor 't naderend/ geweld der golven heeft ze bang haar voeten opgetrokken./ Ook zie je een adelaar, die worstelend Asteria/ ontvoert; en Leda zie je liggen tussen zwanevleugels./ Ook laat ze zien hoe Jupiter, vermomd in saterlijf,/ Nycteus' charmante dochter van een tweeling zwanger maakt/ en hoe hij als Amphitryon Alcmene heeft verleid,/ als gouden regen Danaë, Aegina met een vuurgloed...', enzovoort, enzovoort: een compilatie van metamorfosen, niet in hexameters maar in een geweven voorstelling.
Geen wonder dat kunstenaars van oudsher brood in deze verhalen hebben gezien. Want nog los van alle eigenaardigheden, diepzinnigheden en pikanterieën zijn het ook taferelen die een grote mate van verbeelding en vakmanschap vereisen om er iets aannemelijks van te maken. Hoe realistischer de voorstelling moet worden, des te meer vragen moet de kunstenaar zich stellen. En hoe vreemder het verzinsel, des te moeilijker de taak om er iets geloofwaardigs van te maken. Er is in de kunstgeschiedenis geen gebrek aan houterige Daphnes, of aan Europa's die zich door de stier laten dragen als ware hij een kerkbank. De straf voor mislukking van het maken van zo'n tafereel is dat het onmiddellijk erg komisch wordt, of (wat geldt voor het merendeel van de middeleeuwse verbeeldingen) aandoenlijk.
Je zou denken dat een tekst vroeg of laat wordt verpletterd onder de grote en kleine misvormingen waaraan die door het nageslacht is onderworpen – 'moralisaties', vertalingen (zoals die van Vondel), exegeses en illustraties die allemaal kraken onder de collectieve last van hun goede bedoelingen. Ovidius' *Metamorfosen* vormen een overweldigend bewijs dat dit niet per definitie het geval is: alles van waarde is geenszins weerloos, maar blijkt juist in hoge mate immuun. ◆



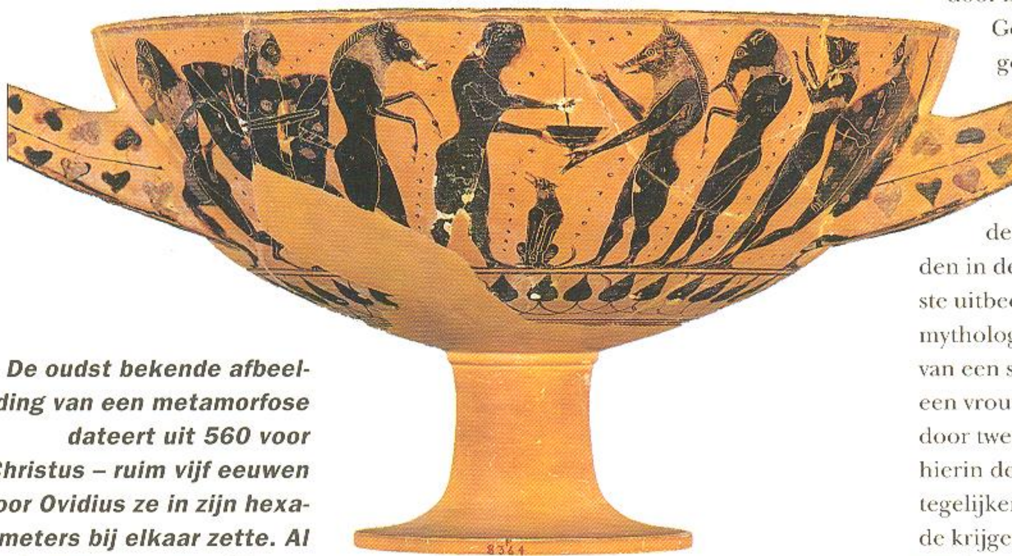
4 Paul Cézanne, *Leda en de zwaan*, ca 1880-'82. The Barnes Foundation, Merion (Penn.)



Veranderen in een andere persoon of zelfs in een ander wezen is een wens die individuen altijd hebben gekend. Zich onttrekken aan de dagelijkse sleur, ontkomen aan de controle van de omgeving of zich overgeven aan een verboden genot, en vooral misschien nieuwsgierigheid naar het onbereikbare zijn allemaal motieven die daarbij een rol spelen. De Griekse ziener Tiresias is wellicht een van de meest sprekende voorbeelden van dit verlangen: het wisselen van geslacht.

ERIC M. MOORMANN

Alles is beweeglijk en niets blijft



De oudst bekende afbeelding van een metamorfose dateert uit 560 voor Christus – ruim vijf eeuwen voor Ovidius ze in zijn hexameters bij elkaar zette. Al in die vroege voorstellingen is te zien hoe beeldende kunst en literatuur ieder een eigen traditie opbouwden. Zoals Ovidius een eigen sfeer en wending gaf aan ontstaansmythen van natuurverschijnselen, zo werd ook op afbeeldingen het verhaal vaak aangepast aan bepaalde dramatische eisen van het beeld

Hij had eens twee parende slangen geslagen en was in een vrouw veranderd. Na zeven jaar zag hij dit stel weer en door de handeling van toen te herhalen kreeg hij zijn oude geslacht terug. Later moest hij als scheidsrechter optreden bij een twist tussen de bekvechtende Zeus en Hera. De vraag was of een vrouw meer genot beleefde aan het liefdesspel dan de man. Deze door Zeus geponeerde stelling werd door de enige mens die ter zake kundig was beaamd. De godin, die kennelijk andere ervaringen had, sloeg de volgens haar onbeschaamde Tiresias vervolgens met blindheid. Deze zou, meer dan door deze episode in zijn leven, de geschiedenis ingaan als de beroemde voorspeller van rampen in het Thebaanse koningshuis. Twee andere geslachtsveranderingen, van Iphis en van Rhodope, werden veroorzaakt door een onmogelijke liefde voor iemand van het eigen geslacht. Iphis werd van vrouw man en kon haar/zijn voor beide geslachten geldende naam behouden. Rhodope was eerst vrouw en werd man om ten slotte, ontevreden met zijn nieuwe natuur, in een berg te veranderen. En tenslotte Hermaphroditus, wiens tweeslachtigheid het resultaat was van een al te innige omarming door Salmacis, de bronnimf die hem meer liefhad dan hem lief was.

Bij Homerus is betovering een van de manieren een gedaanteverwisseling tot stand te brengen. De tovenares Circe hoopt Odysseus, op wie zij verliefd is geworden, te weerhouden van vertrek door zijn mannen in dieren te veranderen. Gelukkig wordt de geplaagde held geholpen door Athene en moet de kol haar ingrepen ongedaan maken, zodat Odysseus met voltallige bemanning kan afreizen. Het verhaal heeft, evenals enkele andere episoden uit de *Odyssee*, reeds vroeg weerklank gevonden in de Griekse vaasschilderkunst. Tot de oudste uitbeeldingen (ca 560 voor Christus) van mythologische thema's behoort de voorstelling van een stoet van mannen met dierekoppen die een vrouw omringen en geflankeerd worden door twee naakte figuren *[5]*. Het is niet moeilijk hierin de scène uit de *Odyssee* te herkennen, maar tegelijkertijd valt iets merkwaardigs op: Odysseus, de krijger met zwaard links, is in het verhaal geen getuige van deze gedaanteverwisseling. Zo hoort ook de man rechts, Eurylochus, die de boodschap had overgebracht en volgens het verhaal van Homerus had willen ingrijpen, in die fase niet thuis.

Daarmee vertoont deze uitbeelding een eigenschap die in dit genre een constante zal blijven, waarbij de kunstenaar het verhaal naar eigen goeddunken aanpast. De archaïsche decorateur wil de toeschouwer de belangrijkste episodes van een geschiedenis op één beeldvlak laten zien en comprimeert ze in hetzelfde 'plaatje'. Het is een zogeheten simultaanuitbeelding, die aantoont

dat beeldende kunstenaars en handwerkslui er een eigen traditie van de vertelkunst op nahielden die niet per se gehoorzaamde aan de literatuur. Wel ging deze niettemin een steeds belangrijker functie vervullen in de overlevering van oeroude vertellingen. Saillant detail is overigens de naaktheid van Circe, een iconografisch symbool voor het feit dat zij geen Griekse, maar een 'barbaarse' vrouw was.
Het is dan ook langs beide wegen, literatuur en beeldende kunst, mogelijk de ontwikkeling van de metamorfose te volgen. Bij Homerus en andere vroege dichters speelt de gedaanteverwisseling een belangrijke rol. Natuurmachten laten zich van verschillende kanten zien en brengen dat letterlijk ten uitvoer door een andere vorm aan te nemen. Met name godheden die staan voor de oerkrachten van de natuur, komen voor in uiteenlopende gedaantes. Talrijke Griekse helden moeten strijden tegen imposante figuren die in een of andere gedaante een zee, een rivier of een bos bewaken. Ook vrouwelijke godheden kennen de kunst van de metamorfose. Wanneer aan Peleus door de goden de hand van de zeegodin Thetis wordt beloofd, krijgt hij te verstaan dat hij haar moet veroveren: niet met amoureuze verleidingskunsten, maar met vasthoudendheid (óók belangrijk in de liefde). Tijdens een groot gevecht aan de oever van de oceaan verandert Thetis steeds van aard. Ze stribbelt tegen, omdat haar is voorspeld dat een zoon uit een huwelijk maar kort zal leven. De mooie jonge vrouw verandert in een vis, zeemonster, hond of leeuw, net zo lang totdat zij aan de niet aflatende houdgreep van de geplaagde Peleus moet toegeven. Een virtuoos gedecoreerde drinkschaal in Berlijn toont het gevecht: Thetis is tegelijkertijd vrouw, slang en leeuw *[6]*. Omdat zij van goddelijke afkomst is, torent Thetis hoog boven haar minnaar uit. Uiteindelijk trouwt ze met Peleus en brengt ze Achilles, de grote held van de *Ilias*, ter wereld. Hoe we zo'n worsteling moeten interpreteren, is niet helemaal duidelijk. Al is de uitslag in het voordeel van de menselijke duellant, er is veel strijd en lijden aan voorafgegaan. Het is niet ondenkbaar dat dit thema uitdrukking geeft aan de angst van de Grieken voor het water in het algemeen en de zee in het bijzonder. Het water en de elementen zijn immers onvoorspelbaar en vormen geen garantie voor een veilige vaart.

Ook al is de aandacht in dit artikel niet in de eerste plaats gericht op Ovidius' *Metamorfosen*, toch kan dat werk als basis voor elk onderzoek over gedaanteverwisselingen dienen. Wat Ovidius deed was de tot dan toe bekende gegevens bij elkaar brengen en er enkele, voor zijn eigen tijd belangrijke verhalen aan toevoegen. In het algemeen staat de stof dus in een lange traditie. Het loont de moeite om na te gaan hoeveel van dergelijke gedaanteverwisselingen er nu eigenlijk in de overlevering zijn blijven bestaan.
Op basis van de uitvoerige registers in de Engelse Loeb-editie heb ik de verschillende groepen gedaanteverwisselingen gerubriceerd. Alleen de veranderingen van een mens in een wezen of voorwerp zijn geregistreerd, niet sterrenbeelden en vergoddelijkingen. Ook tijdelijke veranderingen, zoals die van Thetis, zijn buiten beschouwing gelaten. De lijst is als volgt.
Eén maal verandert een mens (of meer in een evenredig aantal) in een spin, slang, zeekalf, kever, dolfijn, aap, lynx, trappen van een tempel, stem, wezel, wolf, berg of kikker. Twee maal is het

< 5 *Odysseus en zijn makkers bij Circe*
zwartfigurige drinkschaal,
ca 560 voor Christus
The Museum of Fine Arts, Boston



6 *Thetis worstelt met Peleus*
roodfigurige drinkschaal,
ca 500 voor Christus
Antikensammlung Staatliche Museen
Preussischer Kulturbesitz, Berlijn

resultaat vleermuis, beer, leeuw(in), paard, eiland of hond, terwijl drie keer sprake is van rund of zeewezen. Zeven maal staat een mens aan de bron van een water, elf keer van een steen of berg. De meeste wisselingen leiden tot een plant of boom (19 maal) of een vogel (35 maal). Niet altijd gaat het om de schepping van een nieuwe dier- of plantesoort, en bepaalde vogels komen vaker voor (bijvoorbeeld zwaan drie, uil twee keer).
De statistiek van het ovidiaanse epos gaat ook op voor de mythologie van de Griekse wereld, al is een systematische telling op basis van een overzichtswerk uit de oudheid niet mogelijk. Water speelt een hoofdrol: wordt iemand niet zelf een bron, rivier of meer, dan is er wel een rivier- of brongod/nimf in het spel, of gaat het bij de vogels om dieren die aan zee nestelen. Uiteraard doen de eilanden in deze context ook mee en zelfs de stenen zijn ten dele in of bij zee gesitueerd.

Laten zien dat de natuur verandert, dat is de essentie van de metamorfose. De uitdrukking is met opzet gebruikt, omdat er al aan het einde van de 6de eeuw voor Christus door wijsgeren wordt geopperd dat de materie van de ons omringende kosmos steeds van samenstelling verandert. De bekende frase '*panta rhei kai ouden menei*' (alles is beweeglijk en niets blijft) van Heraclitus vat die notie goed samen. Zijn tijdgenoot, de filosoof Empedocles, beweerde zelfs dat hij verschillende gedaantes had aangenomen alvorens zich als mens te manifesteren. De veranderingen van mensen in een ander geslacht of in dieren door magie zijn geen illustratie voor deze filosofie, wel die in natuurwezens als bomen en rivieren. Ook de leer van de reïncarnatie, zoals die bijvoorbeeld door Pythagoras in de 5de eeuw werd voorgestaan, is een blijk van de 'waarheid' van zulke verhalen uit de oertijd. Hierbij speelt de categorie van dierverhalen de hoofdrol.
Een andere aanleiding om metamorfosen te vertellen en uit te beelden is de verklaring voor het ontstaan van een soort plant (Narcissus), een rivier of bron (Arethusa in Syracuse) of een berg (Niobe) dan wel de reden waarom zekere bloemen een bepaalde kleur hebben (Adonis, Hyacinthus). Voor het geluid van dieren is een mooi voorbeeld te vinden in het verhaal over de Lycische boeren. Zij worden in kwakende kikkers veranderd wanneer zij de moeder van Apollo en Artemis geen gelegenheid geven water te drinken. '*Quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere temptant'*, dicht Ovidius: '... en schaamteloos kwaadaardig/ kwaakt onder water zelfs dat waterig gekwater door.' Het gekwaak is in het klankrijm te horen.

In veel verhalen zijn goden de oorzaak of zelfs schuld van de metamorfose. Soms vertonen zij zichzelf in een andere gedaante of onder een vreemde vorm aan de stervelingen. Hun ware aard mogen ze niet altijd laten zien, zeker niet als het om een 'vluggertje' gaat. Zeus is de kampioen van dit soort spelletjes. Twee voorbeelden uit de klassieke kunst tot slot, een goed, een slecht.
Op een krater van een van de meest getalenteerde vaasdecorateurs uit de laat-archaïsche periode, de met een noodnaam 'Berlijnschilder' genoemde kunstenaar, houdt een meisje een in verhouding kleine stier bij een hoorn vast *[8]*. De andere hoorn is niet zichtbaar. Het paar beweegt zich tegen een neutraal zwarte achtergrond naar rechts. Voor de toeschouwers uit die tijd is het waarschijnlijk direct duidelijk geweest dat de vrouw geen herderin is of een koopvrouw die haar vee naar de markt drijft. Daarvoor is zij te mooi gekleed; bovendien heeft ze sieraden in het haar en om de armen. Je kunt je voorstellen hoe de gebruikers van de krater elkaar bij een drinkgelag vertelden hoe Europa door een stier werd ontvoerd uit Sidon in Libanon. Deze stier was niemand minder dan Zeus, die Europa wilde schaken. Op Kreta nam hij zijn oude gedaante aan en het verliefde paar bracht Minos voort, de stamvader van het Kretenzische rijk. Het verhaal is op de vaas gestileerd tot een genretafereel en mist de spanning van de ontvoering op het strand, of van de voor het meisje angstige vaart door de Middellandse Zee. Het dier heeft welhaast menselijke trekken en dat terwijl de stier al sinds de vroegste tijden symbool is voor de oerkracht van de natuur.
Kreta had talrijke plaatsen waar een stiercultus in stand werd gehouden. En in literatuur en kunst bleef een andere metamorfose waarin de Kretenzische stier een hoofdrol speelde bewaard, namelijk die van Minotaurus ('Minos-stier'), geboren uit de tegennatuurlijke relatie van de vrouw van de Kretenzische koning Minos, Pasiphaë, en een



• 7 *Artemis doodt Actaeon,* krater, ca 470 voor Christus. The Museum of Fine Arts, Boston •

stier waarop zij verliefd was geworden. Ten einde de paring te kunnen laten plaatsvinden had de duivelskunstenaar Daedalus een kunstkoe gemaakt. Daarin kon Pasiphaë plaatsnemen om te worden besprongen door het bronstige dier. Voor het resultaat van deze vrijage, een mens met stierekop, moest dezelfde Daedalus een onderkomen bouwen, het labyrint.

De verschrikkelijke woede van een godheid heeft meestal angstwekkende gevolgen. De jager Actaeon stuitte tijdens een jachtpartij toevallig op een bron waar hij zijn patrones, de godin Artemis, met haar nimfen zag baden. De godin strafte hem door met water te gooien en hem zo in een hert te veranderen dat door Actaeons eigen jachthonden werd verscheurd. Het door Ovidius indringend vertelde relaas kent een lange voorgeschiedenis. De dichter refereert daaraan door op te merken dat het een twistpunt is of de jonge jager schuldig was, en dus een voyeur, of dat hij het slachtoffer was van een redeloze woedeaanval van de preutse godin. Op de krater *[7]* verandert Actaeon niet in een hert, wel wordt hij door zijn honden aangevallen. Het genadeschot komt van de godin zelf.

Uit latere tijd zijn er afbeeldingen en beschrijvingen waarin elementen van de metamorfose zelf zijn uitgebeeld: een gewei op het hoofd, hoeven, soms zelfs een hele hertekop.

In de 5de eeuw voor Christus maakte de gedetailleerde voorstelling met gruwelijke details uit de voorgaande periode plaats voor een soort tableau vivants waarin slechts de essentie van een verhaal werd uitgebeeld. Vergelijk de zojuist besproken Europa. In de Romeinse tijd zou het verhalende element opnieuw de overhand krijgen, hoewel in een andere vorm dan in de 6de eeuw voor Christus. Het gaat te ver hier in dit stuk uitvoerig bij stil te staan, maar het is voor het begrip van de gekozen afbeelding van Actaeon van belang dit te weten.

Bij Ovidius, de dichter van de *Metamorfosen*, zijn de gevechten met de natuur niet helemaal onschuldig geworden, maar ze hebben de grimmigheid van de vroege tijd verloren. Hij geeft vooral blijk van een belangstelling voor de ontstaansgeschiedenis van natuurverschijnselen en van soorten dieren en planten. Zijn beschrijvingskunst is bovenal gericht op een elegante weergave van de amourettes die met deze gebeurtenissen onvermijdelijk zijn verbonden. Ovidius zegt te bogen op een traditie. Ook al is deze oud, literaire voorbeelden stammen uit een recenter verleden: de dichters in het Alexandrië van de 3de en 2de eeuw voor Christus hebben zulke thema's verdicht als onderdeel van de in die periode in de mode gekomen bucolische of herderspoëzie. In de beeldende kunst wordt de tendens overgenomen en verdwijnt eveneens de harde natuur uit beeld. Ook hier gaat het meer om de charmante episode van een verhaal, die echter vaak in een brute en wreed uitvallende conclusie resulteert.

In de Romeinse tijd is vooral Ovidius een bron die nog lang doorwerkt. De oude Griekse filosofie is geen bron van inspiratie meer en de mythologische verhalen krijgen bijna dezelfde betekenis die ze voor ons hebben. Men kijkt er van een afstand tegenaan en verwondert zich over die buitenissige, grillige en lichtzinnige godenwereld. ◆



8 Europa en de stier
detail roodfigurige wijnkrater,
ca 500 voor Christus
Museo Archeologico, Tarquinia

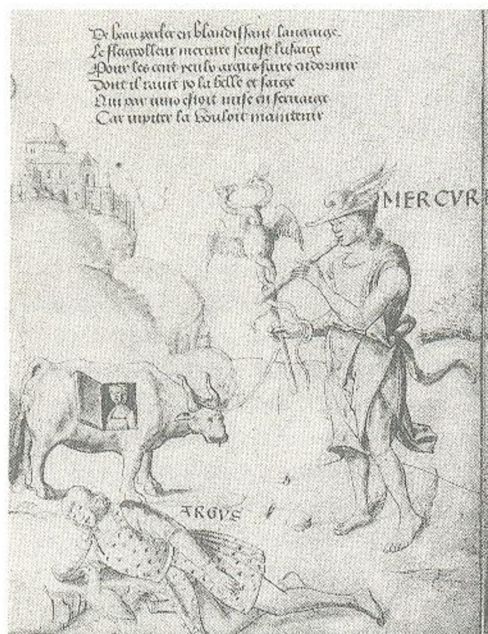


E. DE JONGH

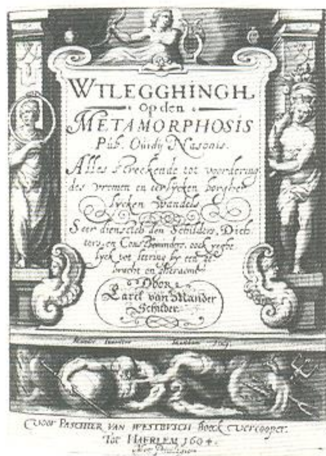
De heidense poëet gekerstend en gemoraliseerd

In de reeks moralisaties van de Metamorfosen neemt voor de Nederlandse kunst Karel van Mander een belangrijke plaats in met zijn Wtlegghingh op den Metamorphosis. Van Mander staat in een traditie die in de middeleeuwen begint, waarbij ovidiaanse figuren met allerlei leerrijke betekenissen worden beladen. Dergelijke 'zedelessen' zijn nog tot in de 18de eeuw te vinden. Ook in de beeldende kunst zijn ze lang nuttig gebleken, al was het maar bij wijze van legitimering of als een kleine hersengymnastiek

Een koe is een koe is een koe, zou Gertrude Stein zeggen en vele schilders moeten er, enkele eeuwen lang, net zo over gedacht hebben. Behalve Willem Maris natuurlijk, voor wie koeien lichtreflecties waren, en behalve sommige 17de-eeuwse kunstenaars die vee associeerden met vruchtbaarheid en met het element aarde of allegoriseerden tot beeld van Hollands welvaren. Tot de meer gecompliceerde grazers behoort ook de witte koe in een frequent uitgebeeld verhaal uit Ovidius' *Metamorfosen*. Zij blijkt de koningsdochter Io te zijn, die door de immer overspelige Jupiter werd bemind en door hem, als bescherming tegen de wraak van zijn echtgenote Juno, van gedaante was veranderd. Een 15de-eeuwse Franse miniaturist vatte deze toverij zo op, dat hij Io in het binnenste van de koe situeerde en de kijker oogluikend toestond een blik op haar te werpen *[9]*.
Op last van de oppergod werd de witte koe bewaakt door Argus, de herder met de honderd ogen, terwijl de jaloerse Juno aan de boodschapper der goden, Mercurius, opdracht had gegeven Argus in slaap te fluiten, om hem vervolgens het hoofd af te slaan, waarna Juno het gewraakte rund zou kunnen bemachtigen. Van het verhaal zijn verschillende episoden verbeeld. Op een nogal bloederig schilderij van Hendrick Goltzius uit 1615 is Argus inmiddels onthoofd en worden zijn ogen door Mercurius aan Juno aangeboden *[15]*. Met deze Argusogen zou de godin de staart van de haar begeleidende pauw decoreren. Io, kennelijk gevlucht voor het geweld, is bij Goltzius minuscuul op de achtergrond te bespeuren.
Er kon aan deze geschiedenis nog een dimensie worden toegevoegd. Niet alleen blijkt de koe geen koe te zijn, naar de opvatting van sommige 17de-eeuwers diende het hele verdichtsel behalve *at face value* in morele zin te worden geïnterpreteerd. Goltzius' vriend Karel van Mander deed dit althans in zijn *Wtlegghingh op den Metamorphosis Pub. Ovidii Nasonis [10]*, en wel in termen van redelijkheid tegenover begeerte en 'uyterlijcke schade des gheests'. Op vergelijkbare wijze gingen andere mythologische figuren onder het juk der moraal door. Vrijwel elke 'fabel' die Van Mander uit Ovidius navertelt, voorzag hij van een moraliserende of allegoriserende verklaring, naast dikwijls een 'natuerlijcke' uitleg, 'alles streckende tot voordering [bevordering] des vromen en eerlycken Borgherlycken wandels'. De *Wtlegghingh* vormt het vijfde deel van het beroemde *Schilder-boeck*, maar werd in de 17de eeuw ook een aantal malen afzonderlijk uitgegeven. Kennelijk bestond er dus de nodige belangstelling voor Van Manders visie op Ovidius. De vraag rijst nu of die visie door kunstenaars en kunstbeschouwers destijds werd gedeeld. Met andere woorden, waren 17de-eeuwse schilderijen met ovidiaanse thema's in het algemeen op z'n Van Manders tweeledig bedoeld en moeten ze door ons derhalve gesondeerd worden op een diepere betekenis? Helaas valt hierover geen algemeen geldige uitspraak te doen, maar in een aantal gevallen lijkt een door de kunstenaar ingelegde moralisatie nogal waarschijnlijk. Van Goltzius, die heel dicht bij Van Mander stond, kan dunkt mij moeilijk worden aangenomen dat hij zich uitsluitend op Ovidius



9 Mercurius, Argus en Io
miniatuur uit cod. fr. 5066
Bibliothèque de l'Arsenal, Parijs



10

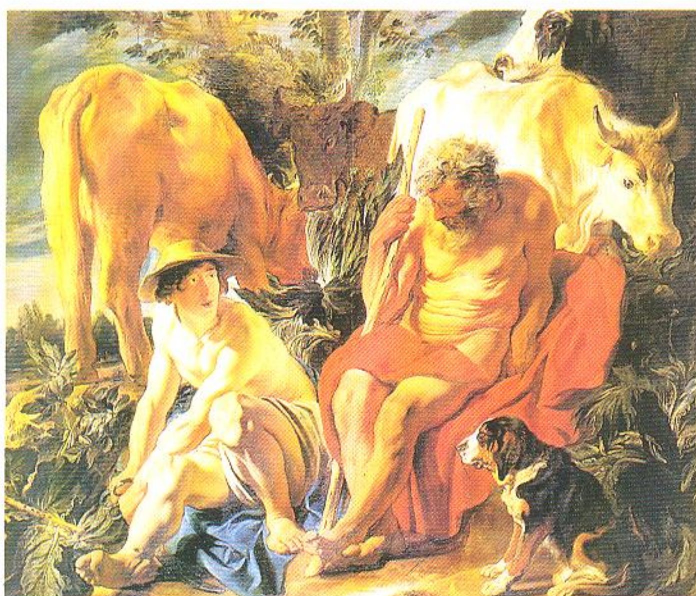


11

heeft verlaten en Van Manders 'leerlycke uitleg' omtrent Io en haar medespelers geheel zou hebben veronachtzaamd.

Van Mander is trouwens lang de enige niet aan wie wij zekere tekstuele richtingaanwijzers te danken hebben. Soms kunnen bijvoorbeeld onderschriften van prenten bij het duiden van schilderijen behulpzaam zijn. Zo staat er onder een gravure van Schelte à Bolswert naar Jacob Jordaens, opnieuw Mercurius, Argus en Io voorstellend, een Latijns vers dat de maagdelijke kuisheid propageert *[11]*. Zoals Argus, aldus de moraal, ziet deze deugd met honderd ogen toe, 'doch zodra zij het oor leent aan de geboden der [wereldse] liefde is ze overwonnen'. Niet alleen correspondeert Bolswerts prent tot in de details met een schilderij van Jordaens, zonder twijfel werd zij ook in opdracht van de schilder vervaardigd, het gedicht inbegrepen. Daarbij komt nog de nauwe verwantschap met enkele andere schilderijen van deze Vlaamse meester, op wie de fabel van de prinses in koeiegedaante klaarblijkelijk een bijzondere aantrekkingskracht uitoefende, ook al omdat hij zo graag koeien schilderde *[12]*.

De verdere conclusie lijkt mij voor de hand te liggen: de Io-schilderijen werden door Jordaens bekleed met dezelfde zingeving, met dezelfde 'tweede betekenis', als zijn ontwerp voor Bolswerts gravure. Hoeveel ernst of overtuiging hij bij die kuisheidsreclame aan de dag legde, moet in het midden worden gelaten.



12



13

Dat het thema nog voor andere betekenis projecties ontvankelijk was, blijkt uit een van de marmeren reliëfs die Artus Quellinus voor de Burgerzaal van het Amsterdamse stadhuis maakte, niet toevallig boven de deur welke toegang gaf tot de kamer van de burgemeesters *[14]*. Want het was, met een soort omgekeerde logica, op hen dat de waakzaamheid van Argus hier werd betrokken. Hubertus Quellinus, een broer van de beeldhouwer, legt in zijn boek met gravures naar de sculpturen in het stadhuis expliciet verband tussen de burgemeesterskamer en het reliëf met Argus, Mercurius en Io. Hij beschrijft dit als volgt: 'Mercurius, die Argus geeren in 't slaep wilde speelen, maar Argus die staet en waeckt, op dat hem de Koe niet ontnomen en wort.'

Het is duidelijk dat de gemetamorfoseerde Io in dit geval de stad Amsterdam symboliseert, bewaakt door een Argus (de samengebalde burgervaders) die zich niet tot de minste sluimer liet verleiden.

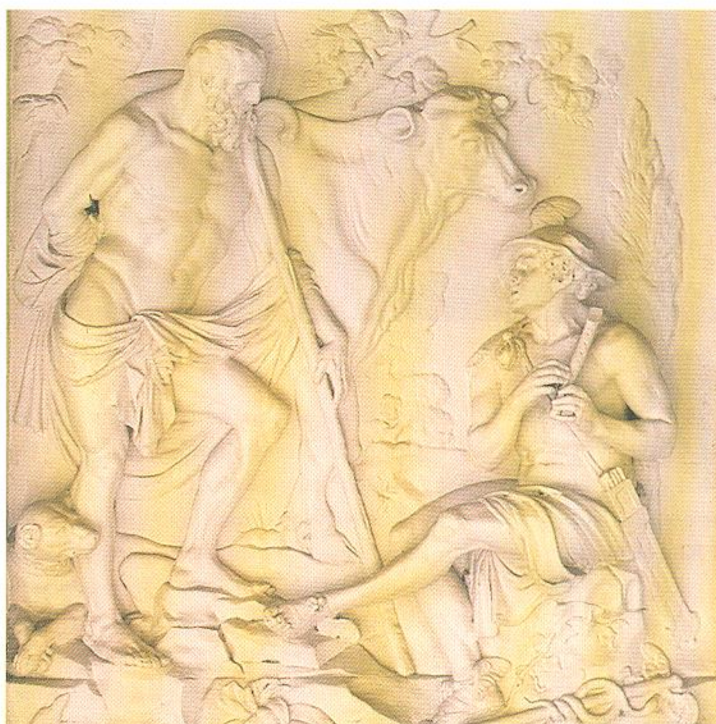
Het beladen van mythologische thematiek met stichtelijke betekenissen was in de 17de eeuw allerminst een noviteit. Het kon op een traditie bogen die tot de oudheid terugging. Dat Homerus uitvoerig had stilgestaan bij de uitspattingen en wandaden van goden en helden, zo oordeelden sommige klassieke commentatoren, kon alleen maar als reden hebben dat hij naar een diepere zin verwees. En aangezien Homerus behalve een groot dichter eveneens een nobel mens was geweest, moest die diepere zin wel heilzaam werken op 's mensen moraal. In elk geval achtte men het aanbevelenswaardig achter de natuurlijke betekenis van een mythe naar haar veel belangrijker zedelijke implicaties te speuren.

Met deze lezing op twee niveaus was een legitimering en een interpretatiemodel geschapen, die tot ver in de nieuwe tijd opgeld zouden blijven doen.
Ovidius werd trouwens pas laat aan moralisaties onderworpen. Het vroege christendom had er moeite mee de *Metamorfosen* als waardevol te aanvaarden, in tegenstelling tot de poëzie van de veel ernstiger Vergilius. Weliswaar betoogde een kerkelijke autoriteit, bisschop Theodulphus van Orléans, in de 9de eeuw dat er zelfs in het lichtzinnige genre van Ovidius, onder de bedrieglijke bedekking cruciale waarheden verscholen lagen (*plurima sub falso tegmine vera latent*), het zou nog lang duren voordat er op grote schaal naar Ovidius' ethische schatten zou worden gedolven. Dat gebeurde allereerst in de 12de eeuw. Wat er toen en in de daaropvolgende eeuwen allemaal verscheen aan vertalingen, parafrases, uittreksels, moraliserende commentaren en, niet te vergeten, christianisatie van de *Metamorfosen* (soms speciaal voor nonnen bestemd), is even indrukwekkend als onoverzichtelijk.
Vooral van de zogenaamde *Ovide moralisé*, een kolossaal dichtwerk uit het begin van de 14de eeuw, ging grote invloed uit. De onbekende auteur stelde zich op het standpunt dat 'tout est pour nostre enseignement' en het kostte hem weinig moeite aan de antieke dichter christelijke waarden en begrippen te ontlokken. Zo werden de Argusogen waarmee Juno de staart van haar pauw versierde, tekenen van wereldse ijdelheid en werd de pronkende vogel zelf symbool van de hoogmoed, een der zeven hoofdzonden. De meest uitgesproken christelijk-allegorische interpretatie van de *Metamorfosen* stamt echter van een latere 14de-eeuwer, de Franse benedictijn Petrus Berchorius, in wiens *Reductorium morale*, een naslagwerk voor predikers, tal van ovidiaanse figuren worden opgevat als Christus, Maria of andere bijbelse personen, met een verbluffende associatievrijheid ten aanzien van allerlei details.
In meer recente bewerkingen van Ovidius is lang niet altijd van christianisatie sprake. Karel van Mander heeft zijn *Wtlegghingh* uitdrukkelijk gevrijwaard van enigerlei christelijke inslag, aangezien hij het onjuist achtte 'dese Heydensche Fabulen ... op Christum te duyden: want dese dingen hebben gheen overeencomste noch ghemeenschap: Den Poeet kende Christum doch niet...' Maar in de late 17de en vroege 18de eeuw treffen we bij Vondel en Lukas Rotgans weer nieuwe uitingen van christianisatie aan, zij het minder bizar en minder verregaand dan in middeleeuwse geschriften. Van Rotgans verscheen in 1715 postuum een reeks geïllustreerde parafrases van de *Metamorfosen* onder de veelzeggende titel *Zedelessen uit de Oude Verdichtzelen getrokken*. In sommige gevallen komen deze lessen neer op specifiek christelijke moralisaties, gepuurd uit bijvoorbeeld de godvruchtigheid van Philemon en Baucis of uit Juno's misleiding van Semele.

10 Titelblad van Karel van Mander, *Wtlegghingh op den Metamorphosis Pub. Ovidii Nasonis...* Haarlem 1604

11 Schelte à Bolswert naar Jacob Jordaens, *Mercurius, Argus en Io* Koninklijke Bibliotheek, Brussel

12 Jacob Jordaens, *Mercurius, Argus en Io*, ca 1620. Musée des Beaux-Arts, Lyon



14

Vondel volgt in zijn vertaling van de *Metamorfosen* uit 1671, afgezien van een aantal curieuze vrijheden, Ovidius op de voet, maar in zijn Voorrede brengt hij suggestieve parallellen aan: 'Men ziet in Ovidius eerste boek Mozes klaerheit overal straelen uit het werk der scheppinge ... het vormen van den eersten mensch naar Godts beelt en gelykenis, op den naem van Prometeus; Kaïns boosheid in Likaons moordaedigen wolfsaert ... den werreltvloet onder Noah, en zyn behoudenis in Deukalion en Pirre...' Vondels overtuiging dat Ovidius heel goed valt te begrijpen in het licht

13 Adam van Vianen, Zilveren tazza met *Jupiter, Juno en Io*, 1613 Rijksmuseum, Amsterdam

14 Artus Quellinus, *Mercurius, Argus en Io*. Stadhuis (Koninklijk Paleis), Amsterdam



15 Hendrick Goltzius, *Juno ontvangt van Mercurius de ogen van Argus*, 1615 Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

van christelijke waarheden (dat is tenslotte wat hij impliceert met zijn opsomming uit Genesis), kan mijns inziens niet los worden gezien van een programmatische methode die hij in eerder werk had toegepast, namelijk het christelijk emuleren van antieke stof. Het bekendste voorbeeld daarvan vinden we in de *Gijsbreght van Aemstel*, een drama dat in wezen een kerstenende imitatie is van het tweede boek van Vergilius' *Aeneis*.

Naast acceptatie had er vanouds ook, vooral in kerkelijke kring, een sterke weerzin bestaan tegen de verheffing tot christelijke helden van heidense goden en stervelingen en tegen het trekken van lering uit hun vaak amoureuze daden. Karel van Mander heeft zich ervan weerhouden zonder een polemische toon aan te slaan, maar vele andere schrijvers hebben over deze travestie hun toorn uitgestort, tot in de 17de en 18de eeuw, toen vooral scherpslijpende dominees hun staf braken over de 'versierde fabelen van die onkuysche Heyden-Goden' en de daaruit gefabriceerde zedelessen. Het zal ook niet verbazen dat, als vrucht van het Concilie van Trente, alle gemoraliseerde versies van de *Metamorfosen* op de *Index van verboden boeken* kwamen te staan, hoewel Ovidius zelf daar buiten bleef.
Wie eveneens een aardige duit in het zakje deed was Luther. Ook hij ging fel tekeer tegen auteurs die Ovidius met een morele saus overgoten en bijvoorbeeld 'Apollo in Christus en Daphne in de Maagd Maria veranderden'. Mede gezien Luthers uitval heeft het iets pikants, ik kan niet nalaten daar in het voorbijgaan op te wijzen, dat in 1648 de Lutherse kerk in Den Haag haar orgelbouwer een zilveren tazza met Jupiter, Juno en Io cadeau gaf *[13]*. Mag het op zichzelf merkwaardig heten dat een kerkbestuur een dergelijk onderwerp koos, met Luther op de achtergrond valt toch moeilijk aan te nemen dat men voor de gelegenheid nog een stap verder is gegaan en het heidense geschenk van een christelijke verpakking heeft voorzien.
Luthers voorbeeld van Apollo en Daphne lijkt niet willekeurig gekozen. In de *Ovide moralisé* en aanverwante lectuur was inderdaad van Apollo Christus en van de nimf Daphne de maagdelijke Maria gemaakt. Verder was het onderwerp popu-

lair vanwege zijn erotisch karakter. Niettemin kon het desgewenst als beeld van kuisheid worden aangeboden, een allegorisering die, geheel anders dan de gezochte zingevingen van Argus en Io, vrij natuurlijk uit de oertekst voortvloeide. Het was, lezen we bij Ovidius, de innige wens van het meisje zelf geweest om haar leven lang maagd te blijven.

Daphne achtervolgd door de van liefde brandende Apollo behoort tot díe ovidiaanse thema's waarbij het gangbaar was de eigenlijke gedaanteverwisseling in beeld te brengen, althans het begin ervan, en ook dát verhoogde de aantrekkelijkheid. Meestal is het stadium vastgelegd waarin de handen en voeten van het meisje reeds in lauriertakken zijn veranderd. Op sommige uitbeeldingen zijn bovendien haar benen al tot stam geworden, op weg naar een volledige laurierboom. Dit zien we onder meer op een aandoenlijke pentekening uit 1525 van de Duitse kunstenaar Erhard Schön *[16]*. Dat Apollo door Schön werd uitgerust met kleine vleugeltjes en Daphnes rok opwaait als de rok van Marilyn Monroe in *The seven-year itch*, is een blijk van respect voor de oorspronkelijke tekst. Want Ovidius spreekt expliciet over Daphnes door de wind bewogen kleren en over Apollo's 'vleugels van liefde' (*pennis adiutus Amoris*), die hem extra snelheid gaven.

We kunnen ons afvragen of Schön, een generatiegenoot van Luther, de beide figuren – wat de hervormer onwelgevallig zou zijn geweest – met een christelijke of zedelijke betekenis heeft bekleed. De voorstelling bevat niets dat daarop duidt, maar we weten inmiddels dat het ontbreken van manifeste tekens van moralisatie op zichzelf weinig zegt. De lezer die in Rotgans' *Zedelessen* het vignet met Apollo en Daphne bekijkt *[17]*, zal ook niet vermoeden dat hij in het laatste couplet van het bijbehorende gedicht persoonlijk wordt berispt, omdat hij 'het schoon ver boven deugdt waardeert' en 'netten spreidt om boelen [liefjes] in te vangen'.

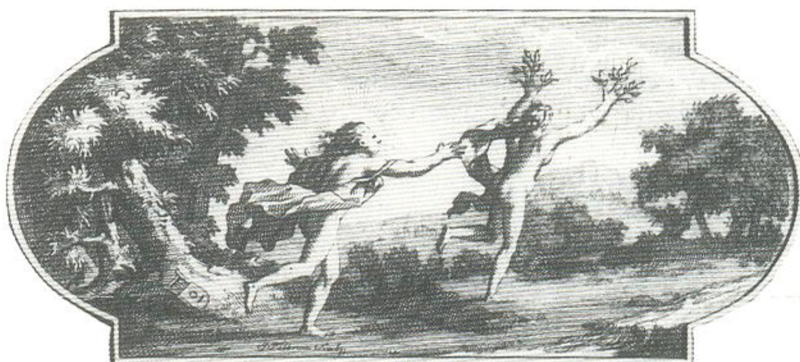
Men kon het venijn van de moraal in de staart stoppen, maar men kon evengoed naar voren vluchten. Dat laatste deed kardinaal Scipione Borghese, bij wijze van legitimering. Het is niet onbegrijpelijk dat hij op de sokkel van het door hem aangekochte beeld van Bernini, de beroemdste en meest sensuele weergave van de mythe in kwestie *[30]*, een Latijns distichon liet beitelen, waarin het resultaat van Apollo's hitsige actie vergeleken wordt met het plukken van bittere vruchten.



Eén liefdespaar uit de *Metamorfosen* wordt, of werd tot voor kort, door iedere gymnasiast gekend: Pyramus en Thisbe. Beiden waren zij stervelingen, geen goden, en anders dan de meeste personages bij Ovidius ondergingen ze geen gedaanteverwisseling. Het enige dat wezenlijk verandert in de historie van Pyramus en Thisbe is een onderdeel van hun decor, namelijk de vruchten van de moerbeiboom. Die waren oorspronkelijk wit, daarna bloedrood, maar uiteindelijk rouwkleurig zwart en dat had alles te maken met de tragiek van hun einde. Onder een moerbeiboom, bij een fontein buiten de stad, hadden de geliefden, ofschoon elk contact door hun vaders was verboden, afgesproken elkaar te ontmoeten. Een bloeddorstige leeuwin zou er de oorzaak van zijn dat ze elkaar misliepen. Er ont-

16 Erhard Schön, *Apollo en Daphne*, 1525. Musée du Louvre, Parijs

17 *Apollo en Daphne*, gravure uit Lukas Rotgans, *Zedelessen uit de Oude Verdichtzelen getrokken*, in *Poëzy*, Amsterdam 1715



stond een vreselijk misverstand: op grond van een verkeerde gevolgtrekking meende Pyramus dat Thisbe door het roofdier was gedood. In wanhoop sloeg hij de hand aan zichzelf. Korte tijd later werd zijn levenloos lichaam door het meisje aangetroffen, waarna zij besloot hem vrijwillig in de dood te volgen.

Het door Ovidius niet geheel zonder humor behandelde thema heeft een tamelijk eenvormige iconografie opgeleverd. Vrijwel altijd zien we het ogenblik uitgebeeld waarop Thisbe zich bij de fontein en naast het lijk van Pyramus in diens zwaard stort. Soms loopt de leeuwin, de aanstichtster van alle ellende, op de achtergrond. Wat wel sterk varieert in dit zo frequent verbeelde onderwerp, is de mate van drama en expressiviteit. Die lijkt meer afhankelijk van de individuele kunstenaar dan van de stijl van een periode. Thisbe's zelfdoding werd zowel door Urs Graf in 1525 *[19]*, als door Abraham Hondius honderdveertig jaar later, zeer exuberant in beeld gebracht. De houtsnijder daarentegen, die de in 1484 te Brugge verschenen *Ovide moralisé* verluchtte (een navolging van Berchorius), was tot het oproepen van een dergelijk pathos niet in staat of niet bereid. Hoewel het bloed bij hem afdoende vloeit *[18]*.

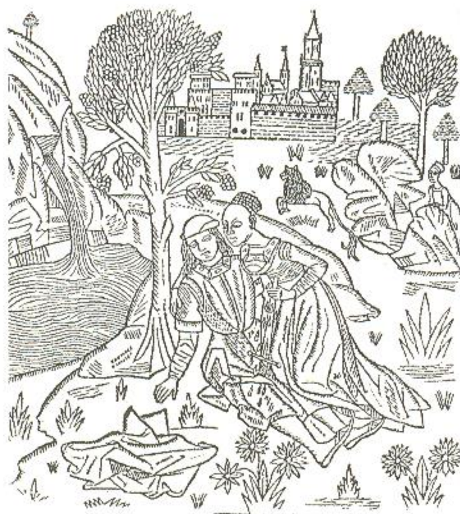
Niet alleen in de beeldende kunst, ook in de literatuur en emblematiek en op het toneel is het thema zeer populair geweest. Shakespeare gebruikte het in zijn *Midsummer-Night's dream* als raamvertelling en dat deed op zijn manier de Rotterdamse schilder Hendrick Sorgh eveneens. In zijn genretafereel uit 1661, een theorbe-speler en een jonge vrouw voorstellend, waarschijnlijk een liefdeskoppel, hangt een schilderij met de slotscène van Pyramus en Thisbe als teken aan de wand *[20]*.

Bij het speculeren over de vraag wat Sorgh met zijn combinatie van paren beoogde, moet worden bedacht dat ook deze ovidiaanse mythe veelvuldig is gemoraliseerd, enkele eeuwen lang. Op christelijke leest geschoeid, in de traditie van de *Ovide moralisé*, symboliseert de historie het lijden van Christus, zelfs nog in 16de-eeuwse rederijkersspelen. Pyramus verbeeldt de zoon van God, Thisbe is de 'devote ziel' en de moerbeiboom verwijst naar de dood aan het kruis.

Hier kan, dunkt mij, de 'tweede betekenis' van Sorghs voorstelling bezwaarlijk liggen. In andersoortige duidingen gaat het om de macht van seksualiteit of om het kwaad van een ongeoorloofde relatie. Karel van Mander biedt verschillende 'singhevende verclaringhen' met betrekking tot de tragedie, waaronder als eerste 'dat de Jeught te mijden heeft de onmatige cracht der vleeschlijcker liefde'. Erg verrassend is dit niet. Ook bij de avonturen van Jupiter en Io en Apollo en Daphne draaide het om seks en wisten zedenmeesters er in een handomdraai het tegendeel uit te distilleren.

Van dezelfde moraal getuigt ook een omstreeks 1635 in Brussel geweven tapijt, behorend tot een reeks allegorieën op menselijke begeerten, waarvan de voorstelling een interessante overeenkomst met het werk van Sorgh laat zien *[21]*. Het geeft een minnekozend paar in gezelschap van Amor weer, met op de achtergrond de ondergang van Pyramus en Thisbe, het geheel bekroond door een Latijns opschrift over de gevaren die de liefdesgod met zich meebrengt. Het lijkt mij dat de zingevende verklaring van Sorghs schilderij in dezelfde hoek moet worden gezocht, rekening houdend met de mogelijkheid dat de kunstenaar enige ironie heeft toegevoegd.

Waarom had men er in vroeger eeuwen zoveel aardigheid in om mentaal achter het beeld te kruipen? Ongetwijfeld lag een deel van de aantrekkingskracht van de beschreven en geschilderde mythen in het feit dat ze verondersteld werden diepere waarheden te verhullen. Dit impliceert niet dat zulke onderwerpen altijd even zwaar werden genomen, en evenmin dat er altijd even naarstig naar tweede betekenissen werd gespeurd. Maar menigmaal gebeurde dit toch wel, vermoed ik. Om met Vondel te spreken: 'De nutbaerheit der fabelen blijkt in oude schriften der wyzen en werken der dichteren ... zij begreepen [bevatten] ... niet klaer maer overschaduwt, alle leerstukken der wysheit.' Van Mander voert in iets andere bewoordingen precies hetzelfde





18 Pyramus en Thisbe, houtsnede uit *Ovide moralisé,* Colard Mansion, Brugge 1484

19 Urs Graf, *Pyramus en Thisbe,* 1525 Kupferstichkabinett, Bazel



• *20* Hendrick Sorgh, *De theorbe-speler,* 1661. Rijksmuseum, Amsterdam •



21 Joris Liemans, *Liefdespaar*, ca 1635
Kunsthistorisches Museum, Wenen

aan en met hen deden vele schrijvers dat, inzake diverse soorten literatuur trouwens. Het was een onmiskenbaar cliché, maar het was dat niet toevallig.

Met deze formuleringen werd een kern geraakt van wat we mogen beschouwen als een mengvorm van esthetiek en retoriek, een vorm die door Petrarca reeds werd gehanteerd en die zeker in de 17de eeuw volop werkzaam was. De 17de eeuw kende in het algemeen een fascinatie voor hele of halve versluiering, voor paradoxen en dubbelzinnigheden. Daarin school een deel van de creatievreugde en, waar het beeldende kunst aanging, zeker ook een deel van het kijkplezier.

De kleine hersengymnastiek die het thuisbrengen van de intrinsieke betekenis van een kunstwerk vaak vergde, moet de esthetische beleving van dat werk voor menig 17de-eeuwer aanmerkelijk hebben verhoogd. Voor Ovidius' *Metamorfosen*, door Van Mander en anderen niet voor niets als 'Schilders Bybel' getypeerd, was daarbij, gemoraliseerd en ongemoraliseerd, een dankbare rol weggelegd. ◆



Jan de Jong

Diepe gedachten en wulps vertier in een vorstelijke ambiance

Tussen 1551 en 1562 werkte Titiaan aan zijn beroemde reeks geschilderde metamorfosen, in opdracht van de Spaanse koning Filips II. Over het waarom van deze reeks schilderijen is tot op heden veel gepuzzeld, met uiteenlopende conclusies. Was Titiaan een geleerde schilder die graag speelde met filosofische double-entendres, of moeten zijn schilderijen vooral worden opgevat als speelse en sensuele variaties op oude verhalen? Eigentijdse bronnen doen het antwoord vermoeden.

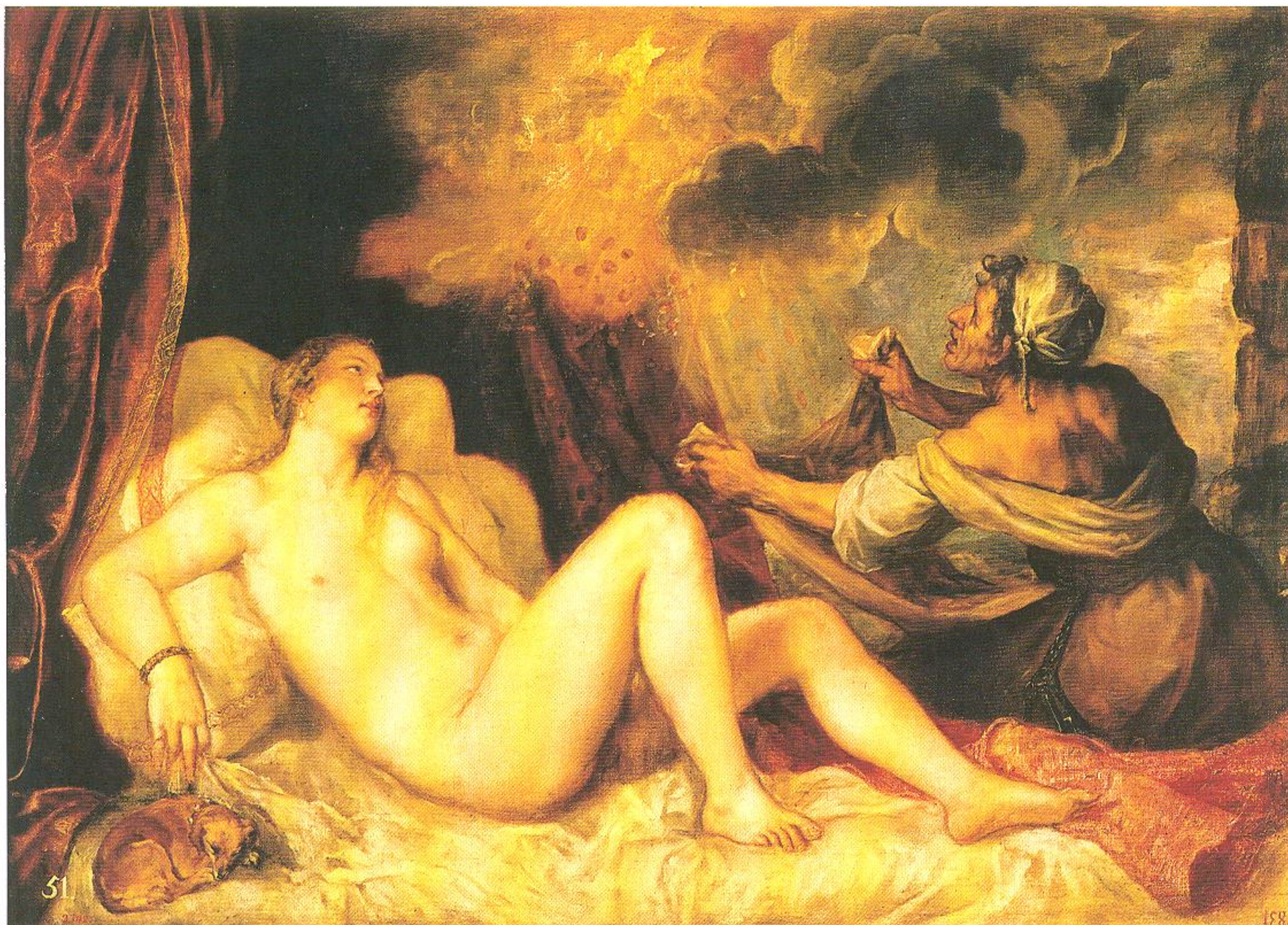
Scènes uit de *Metamorfosen* van Ovidius behoorden tot de succesnummers uit het oeuvre van de grote Venetiaanse schilder Titiaan (ca 1488-1576). Dat blijkt alleen al uit het feit dat Titaan – of beter gezegd: de medewerkers van zijn atelier – de meeste scènes in verscheidene versies herhaalde. Het loont dan ook de moeite om je af te vragen wat Titiaan boeide in de verhalen van Ovidius en wat hij ermee tot uitdrukking wilde brengen in zijn schilderijen. Want wat bij beschouwing ervan onmiddellijk opvalt is dat zij heel persoonlijke weergaven van de *Metamorfosen* zijn, die niet altijd de letter van Ovidius' tekst volgen en vaak van eerdere of gelijktijdige uitbeeldingen afwijken. Moeten we hieruit opmaken dat Titiaan zich ten opzichte van zijn literaire bron enige artistieke vrijheid veroorloofde om tot een meesterwerk in het medium van de schilderkunst te komen? Of moeten we veronderstellen dat Titiaans Ovidius-uitbeeldingen om andere redenen afwijken van de letter van de tekst? Bevatten zij misschien een speciale 'boodschap' van filosofische, morele of religieuze aard, die het resultaat is van bestudering van *Metamorfosen*-commentaren en andere geleerde geschriften?

Voor een antwoord op deze vragen wil ik de aandacht vestigen op een serie van zes voorstellingen uit de *Metamorfosen* die Titiaan gedurende een lange loop van jaren heeft uitgevoerd voor de Spaanse koning Filips II. Over deze schilderijen is namelijk een aantal gegevens en uitspraken bekend, die een indruk geven van de intenties waarmee Titiaan zijn *Metamorfosen*-uitbeeldingen maakte en de wijze waarop tijdgenoten ze bekeken en interpreteerden.

Titiaan en Filips II hebben elkaar maar twee keer persoonlijk ontmoet: de eerste keer in Milaan, in 1548, en de tweede keer in Augsburg, in de winter van 1550 op 1551. Of de toen al beroemde schilder en de nog jonge kroonprins (geboren in 1527) bij een van die gelegenheden met elkaar hebben gesproken over een serie *Metamorfosen*-voorstellingen is niet bekend. In een brief van ruim twee jaar later, 23 maart 1553, meldde Titiaan dat hij aan twee schilderijen werkte, en na nog een jaar, in de zomer van 1554, ontving Filips het eerste exemplaar, dat *Danaë en de regen van goud* voorstelde *[22]*. In september van 1554 verstuurde Titiaan het tweede schilderij, dat *Venus en Adonis* voorstelde *[24]*. In de begeleidende brief kondigde hij aan dat hij spoedig nog twee schilderijen zou zenden: een van Perseus en Andromeda en een van Jason en Medea. Op 7 september 1556 bevestigde Filips de ontvangst van een aantal schilderijen, waaronder zich waarschijnlijk de *Perseus en Andromeda* bevond *[23]*. De voorstelling van Jason en Medea is nooit uitgevoerd. Drie jaar later, in september 1559, verzond Titiaan nog twee schilderijen, *Diana en Actaeon [25]* en *Diana en Callisto [26]*.

In een brief van 16 juni van dat jaar had Titiaan de voltooiing en verzending ervan al aangekondigd en had hij tevens melding gemaakt van nog eens twee schilderijen waaraan hij werkte. Het ene – *De dood van Actaeon* – is nooit afgemaakt en dus ook niet naar Spanje verzonden *[27]*. Het andere – *De roof van Europa* – werd pas in april 1562 naar Spanje verscheept *[28]*.

Filips had geen vaste plaats waar hij resideerde. Nog net als in de middeleeuwen trok de koning met zijn hofhouding van stad naar stad of van het ene paleis naar het andere. Pas in de loop van de jaren 1560 vestigde Filips zich min of meer definitief in het Alcázar-paleis in Madrid. Dit houdt in dat het onwaarschijnlijk is dat Titiaans schilderijen voor één specifiek vertrek in één bepaald paleis waren bestemd. Het lijkt er meer op dat telkens wanneer de koning en zijn hofhouding zich verplaatsten naar een andere stad of burcht, de schilderijen met de overige huisraad werden ingepakt en meegenomen. Pas in 1623 werd voor het eerst melding gemaakt van 'vertrekken met schilderijen van verschillende mythes van de hand van Titiaan', in het Alcázar in Madrid. Evenmin als bekend is of de serie schilderijen voor een specifiek vertrek bestemd was, is het bekend of de serie met *De roof van Europa* officieel



22 Titiaan, *Danaë en de regen van goud* ca 1553-'54. Museo del Prado, Madrid

was afgesloten. In de brieven over en weer wordt daarover niets expliciet gezegd. Wel kwam Titiaan, ruim tien jaar na verzending van *De roof van Europa*, in een brief van 22 december 1574 terug op de Ovidius-voorstellingen: vijf ervan waren (evenals negen andere schilderijen) nog steeds niet betaald. Wellicht bestaat er een verband tussen deze openstaande rekening en de beëindiging van de serie, maar ook in dit geval valt er niets te bewijzen. Ondanks de uitblijvende betalingen bleef Titiaan tot aan zijn dood werken voor Filips II.

De langdurige zorg die Titiaan aan elk van de schilderijen besteedde en de koninklijke status van zijn opdrachtgever hebben aanleiding gegeven tot de opvatting dat de zes onderwerpen niet willekeurig uit de *Metamorfosen* kunnen zijn gekozen. Verder zouden afwijkingen ten opzichte van de tekst van Ovidius kunnen worden verklaard door te veronderstellen dat Titiaan ook gebruik maakte van andere teksten, met een speciale bedoeling. De kunsthistoricus Erwin Panofsky schrijft in zijn boek over Titiaan uit 1969 dat al diens schilderijen met een niet-religieus onderwerp vallen te verklaren vanuit zijn neo-platoonse opvattingen. Deze zijn gebaseerd op de geschriften van de Florentijnse filosoof Marsilio Ficino uit ongeveer 1480. Een aantal schrijvers en geleerden werkte deze opvattingen verder uit, maar in hoeverre zij beeldende kunstenaars beïnvloedden is een vraag waarover kunsthistorici sterk van mening verschillen. Panofsky meent dat 'de neoplatoonse doctrine van liefde en schoonheid zelfs de lucht die Titiaan inademde vervulde'. Hij verklaart Titiaans schilderijen dan ook vanuit deze filosofie, hetgeen wil zeggen dat voor een werkelijk begrip van de schilderijen meer nodig is dan een oppervlakkige kennis van enkele passages uit de *Metamorfosen*. Dat zowel Titiaan als zijn publiek een zekere geleerdheid bezaten wordt door Panofsky min of meer stilzwijgend aangenomen. Anderen hebben nog meer geleerdheid achter de schilderijen verondersteld. In een artikel in de

Art Bulletin van 1974 probeert de kunsthistorica Marie C. Tanner de ideeën achter de *Diana en Actaeon* te verklaren; daarbij haalt zij teksten aan in klassiek Grieks en Latijn, middeleeuws Latijn, Italiaans en Frans, en 16de-eeuws Latijn, Italiaans, Spaans en Engels. Zij gaat ervan uit dat Titiaan dergelijke teksten kende. De 'complexe gedachten' die zij ontdekt maken van de zes te zamen een hecht samenhangend geheel, dat verscheidene lagen van filosofische betekenissen heeft en waarin alles – tot en met de plaats van de schilderijen aan de muur – van te voren diep is doordacht.

Uit de laatste zin blijkt dat Tanner zich voorstelt dat Titiaans schilderijen bij elkaar in één vertrek hingen. Zij staat daarin niet alleen, maar haar complexe gedachten worden niet door iedereen gedeeld. In een artikel in de *Burlington Magazine* van 1963 stelt Cecil Gould zich een koning voor die de drukke dagelijkse beslommeringen voor enkele momenten ontvlucht en zich omringt met de wellustige naakten van Titiaans schilderijen. 'Misschien is het voor onze gemoedsrust beter hier niet te lang bij stil te staan.'

Weer een andere kunsthistoricus, Charles Hope, staat in zijn boek over Titiaan uit 1980 wel bij de naaktfiguren stil, maar laat zijn gemoedsrust er niet door verstoren. Hij beschouwt ze als een vorm van 'intellectualistische erotica', die niet ongebruikelijk waren in de 16de-eeuwse kunst en geenszins duiden op 'een buitengewone of zelfs morbide erotische smaak' van Filips II. Volgens Hope zijn de naaktfiguren, net als de schilderijen als geheel, bedoeld als een poging om figuren uit de klassieke beeldende kunst en beschrijvingen uit de klassieke literatuur te herscheppen en zelfs te overtreffen. Titiaan beperkte zich daarbij niet tot slaafse navolging van zijn voorbeelden of een letterlijke illustratie van de tekst, maar nam de vrijheid om een originele schepping met nieuwe elementen te maken.

Na al deze interpretaties doet de vraag zich voor wat we eigenlijk weten van de manier waarop Titiaan zelf zijn werk benaderde.

In de brief aan Filips II van 7 september 1556 duidde Titiaan zijn *Metamorfosen*-schilderijen aan als *poesie*. Sindsdien worden deze schilderijen dan ook meestal 'de *poesie* voor Filips II' genoemd. *Poesia* betekent letterlijk : gedicht, fantasie. In dit geval betekent het: een schilderij met een onderwerp ontleend aan de (klassieke) mythologie, zoals dichters als Ovidius die hebben verteld. De volledige passage waarin het woord 'poesia' voorkomt luidt als volgt: 'Omdat de figuur van Danaë, die ik al aan uwe Majesteit gezonden heb, volledig van voren is gezien, heb ik er in deze *poesia* [*Venus en Adonis*] voor gekozen om in variatie daarop een figuur van achteren te tonen, zodat de *camerino* waarin zij komen te hangen, aantrekkelijker lijkt. Binnenkort hoop ik u de *poesia* van Perseus en Andromeda te sturen, die een ander gezichtspunt zal hebben dan deze twee, en evenzo Medea en Jason.'

Uit deze passage blijkt dat Titiaan de *poesie* benutte als een mogelijkheid om menselijke lichamen te schilderen in verschillende houdingen en vanuit verschillende gezichtspunten. In dit opzicht was zijn benadering niet afwijkend van die van beroemde voorgangers en tijdgenoten als Rafael en Michelangelo. Ook zij streefden ernaar om figuren uit de klassieke kunst te evenaren en zelfs te overtreffen. De 'kunst' van hun werk was dan ook grotendeels gelegen in hun vermogen om voorbeelden uit de klassieke kunst om te vormen tot een eigen, nieuwe schepping, die de voorbeelden overtrof.

'...één en dezelfde afbeelding zal verschillende reacties oproepen, afhankelijk van de verschillende ideeën die de beschouwers eruit opmaken. Zo ook zien wij dat uit het sap van bloemen in het veld de bijen zoete honing maken en de spinnen dodelijk vergif'

kardinaal Gabriele Paleotti, 1582

De figuur van Venus in de *Venus en Adonis* is daarvan een mooie illustratie. Haar houding is niet door Titiaan verzonnen, maar overgenomen van een vrouwenfiguur uit een heel andere context, namelijk Hebe zittend aan het huwelijksbanket van Amor en Psyche, geschilderd omstreeks 1518 door Rafael in de Villa Farnesina in Rome. Op zijn beurt had Rafael zich gebaseerd op de vrouwenfiguur van een klassiek reliëf. In de figuur van Venus laat Titiaan zien hoe hij motieven uit het werk van voorgangers kan overnemen zonder dat er sprake is van imitatie: Venus is spiegelbeeldig ten opzichte van Hebe, de positie van de gebogen en gestrekte arm is omgewisseld en de

figuur is van een vrolijke context overgeplaatst naar de sfeer van een emotioneel afscheid. Bovendien heeft Titiaan de figuur nadrukkelijk in zijn eigen karakteristieke stijl geschilderd: de juwelen in Venus' haar en de doek langs haar lichaam lijken van dichtbij slechts klodders en stroken verf, maar van enige afstand gezien nemen zij de vorm aan van parels en geweven stof, met diepe, gloeiende kleuren.

De geciteerde passage uit de brief aan Filips II maakt verder duidelijk dat Titiaan de onderlinge samenhang van de *poesie* vooral zag in formele aspecten, zoals de houdingen van de figuren en de variatie in gezichtspunten. Dat wil zeggen dat de *poesie* vooral op elkaar werden afgestemd in de composities en minder in het verhaal dat zij illustreren. Dat verklaart waarom Titiaan de beoogde Jason en Medea en De dood van Actaeon in een later stadium alsnog kon laten vervallen of door een ander onderwerp vervangen.

Dit maakt de suggestie van Marie C. Tanner, dat de *poesie* een inhoudelijk hecht samenhangend geheel vormden, te ver gezocht. Bovendien waren 16de-eeuwse schilders geen geleerden. Zij konden doorgaans wel lezen en schrijven, maar kenden geen Latijn en bezaten geen grote literaire kennis. Kunstenaars als Michelangelo en Giorgio Vasari behoorden tot de uitzonderingen, maar Titiaan niet. Uit het voorwoord van de Italiaanse vertaling van enkele gedichten van de Romeinse schrijvers Juvenalis en Catullus, uit 1538, blijkt dat Titiaan het Latijn niet beheerste. Lodovico Dolce, de vertaler en tevens een goede vriend van Titiaan, schreef in dit voorwoord dat hij met deze vertaling het werk van Juvenalis en Catullus toegankelijk wilde maken voor kunstenaars. Maar als deze Latijnse gedichten niet toegankelijk waren voor Titiaan, dan waren de *Metamorfosen* van Ovidius dat evenmin. De meeste geschriften die Tanner in haar studie van de *poesie* aanhaalt moeten voor hem dus gesloten boeken zijn gebleven. Titiaan was voor zijn kennis van de *Metamorfosen* aangewezen op Italiaanse vertalingen, bewerkingen en eventueel op mondelinge uitleg door geleerde vrienden.

Dan nog kun je je afvragen of Titiaan teksten letterlijk wilde illustreren. De *poesia* van *Venus en Adonis* bijvoorbeeld is gebaseerd op een verhaal uit de *Metamorfosen* waarin Ovidius vertelt dat de godin Venus aan haar minnaar Adonis, een ster-



• *23* Titiaan, *Perseus en Andromeda*, ca 1554-'56. The Wallace Collection, Londen •



'Omdat de figuur van Danaë, die ik al aan uwe majesteit gezonden heb, volledig van voren is gezien, heb ik er in deze mythologische voorstelling voor gekozen om in variatie daarop een figuur van achteren te tonen. ... Binnenkort hoop ik u de voorstelling van Perseus en Andromeda te sturen, die een ander gezichtspunt zal hebben dan deze twee...'

Titiaan in een brief aan Filips II, september 1556



24 Titiaan, *Venus en Adonis* ca 1553-'54. Museo del Prado, Madrid

25 Titiaan, *Diana en Actaeon* ca 1556-'59. National Gallery of Scotland, Edinburgh

26 Titiaan, *Diana en Callisto* ca 1556-'59. National Gallery of Scotland, Edinburgh

veling, de dringende raad geeft om niet op jacht te gaan: het zou zijn dood kunnen betekenen. Na deze waarschuwing verlaat zij hem en stijgt op naar haar hemelse verblijf. Adonis besluit vervolgens om toch op jacht te gaan en wordt gedood door een everzwijn, tot intens verdriet van Venus. Titiaan draait de rollen om: tijdens een emotioneel afscheid loopt Adonis weg, voortgetrokken door zijn ongeduldige jachthonden, terwijl Venus wanhopig probeert om hem tegen te houden. Titiaan bewijst hier zijn meesterschap door de tekst juist *niet* te volgen en precies daardoor de kern van het verhaal weer te geven: Venus die probeert haar minnaar, wiens dood zij voorziet, van de jacht te weerhouden, en Adonis die roekeloos op zijn noodlot afgaat. Daarmee schept hij een variatie op zijn tekstuele bron, op dezelfde manier als hij in de figuur van Venus een variatie heeft geschapen op zijn visuele bron.

Dergelijke variaties werden gewaardeerd en bewonderd. Een groot deel van de 16de-eeuwse poëzie bestaat uit het variëren, fantaseren en voortborduren op teksten uit de klassieke literatuur. Dat bracht onvermijdelijk aanvullingen of afwijkingen ten opzichte van de oorspronkelijke tekst met zich mee, waar niemand zich aan stoorde. Schilders verschaften zich dezelfde vrijheid. De al eerder genoemde Lodovico Dolce prees in een brief aan Alessandro Contarini dan ook de *poesia* van *Venus en Adonis* juist vanwege de ingenieuze wijze waarop Titiaan de tekst van Ovidius in beeld had gebracht.

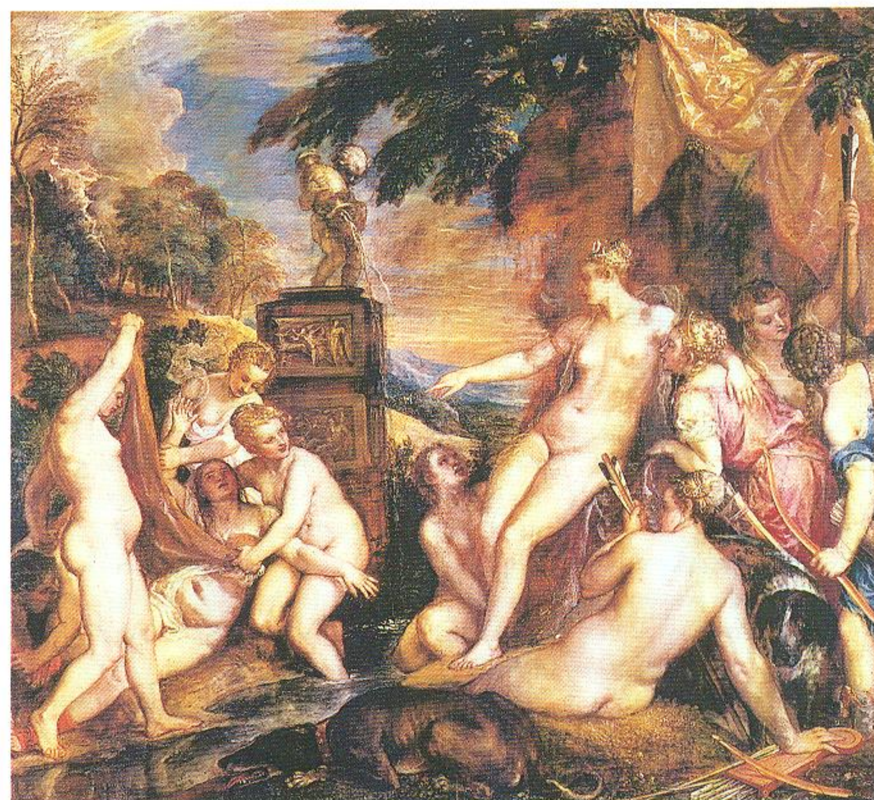
Iets anders is of de vrijheid waarmee Titiaan zijn literaire bron behandelde en het feit dat allerlei geleerde geschriften voor hem niet toegankelijk waren, nu per se tot gevolg hebben dat diepere betekenissen, van filosofische, morele of andere aard, zijn uitgesloten. Italiaanse *Metamorfosen*-vertalingen uit de 15de en 16de eeuw, die Titiaan waarschijnlijk als zijn bron van kennis gebruikte, bevatten dikwijls uitweidingen en verklaringen waarin de vaak merkwaardige verhalen van een moraal en een betekenis werden voorzien. Een voorbeeld van zo'n merkwaardig verhaal is de mythe van Danaë, die in de *Metamorfosen* overigens slechts terloops wordt vermeld. Danaë was voor iedereen ontoegankelijk opgesloten in een toren. Maar de god Jupiter veranderde zich in een regen van goud, 'stroomde' naar binnen en verwekte bij Danaë een zoon. Dit curieuze verhaal werd al omstreeks het jaar 400 door de kerkvader Augustinus uitgelegd als voorbeeld van hoe 'de kuisheid van een vrouw met goud wordt omgekocht'. In de volgende eeuwen werd deze uitleg keer op keer herhaald.

De kans dat Titiaan van dergelijke verklaringen op de hoogte was is vrij groot. Maar ook los van Titiaans persoonlijke kennis is het heel voorstelbaar dat zijn tijdgenoten, die gewend waren om de Danaë-mythe tegen een moraliserende achtergrond te bezien, inderdaad een waarschuwing tegen de corrumperende macht van goud zagen in Titiaans *poesia*. De wulpse houding en de gelatenheid waarmee Danaë de regen van gouden munten over zich heen laat komen, en de gretig-

heid waarmee de dienares, die Danaë toch zou moeten bewaken, probeert om haar eigen aandeel van het goud bijeen te graaien, geven daar wel aanleiding toe. Of alle elementen en details van de voorstelling een betekenis in samenhang met deze moraliserende betekenis hebben, is moeilijk vast te stellen. Verbeeldt het hondje naast Danaë bijvoorbeeld de waakzaamheid die in slaap is gevallen? Ach, zo men wil. Misschien bestond de aantrekkelijkheid van een dergelijk schilderij wel voor een deel in de ruimte die het bood om er eigen betekenissen in te projecteren, zoals ook de klassieke mythen hun populariteit dankten aan de mogelijkheden die zij boden om verder te fantaseren en te moraliseren.
De *poesia* van Danaë zal waarschijnlijk ook andere reacties dan moraliserende beschouwingen hebben opgeroepen. Per slot van rekening krijgen de beschouwers een naakte vrouw van vrijwel levensgroot formaat voor ogen geschoteld en haar erotische uitstraling valt moeilijk te negeren. In verhandelingen over afbeeldingen uit de 16de eeuw worden met name voorstellingen van Danaë als verfoeibaar voorbeeld van zinneprikkelende kunst opgevoerd, aan de hand van een passage uit het toneelstuk *De eunuch* van de Romeinse dichter Terentius. Daarin vertelt een jongeman hoe de aanblik van een schilderij van de naakte Danaë hem tot wellustige daden heeft geprikkeld. De erotische aspecten van Titiaans versie van het verhaal werden nadrukkelijk vermeld door de pauselijke legaat Giovanni della Casa. Deze schreef in 1544 over de *Danaë*-versie voor kardinaal Farnese – waar die van Filips II een variant op was – dat in vergelijking met haar Titiaans naakte *Venus van Urbino* eruit ziet 'als een non'. De al vaker genoemde Lodovico Dolce beschreef in zijn brief aan Alessandro Contarini dat de naaktfiguur van Venus in de *poesia* met Adonis de meest zinneprikkelende werken uit de oudheid overtrof. Dit klinkt alsof Dolce alleen oog had voor de erotiek van Titiaans *poesie*. Maar hij bewonderde ook andere kanten van het werk van Titiaan, zoals zijn specifieke verfopbreng en de wijze waarop hij teksten in beelden wist om te zetten.
Wat valt er uit deze uitlatingen van tijdgenoten en van Titiaan zelf verder op te maken over de *poesie*? En hoe laat zich dat vergelijken met de interpretaties van hedendaagse kunsthistorici?



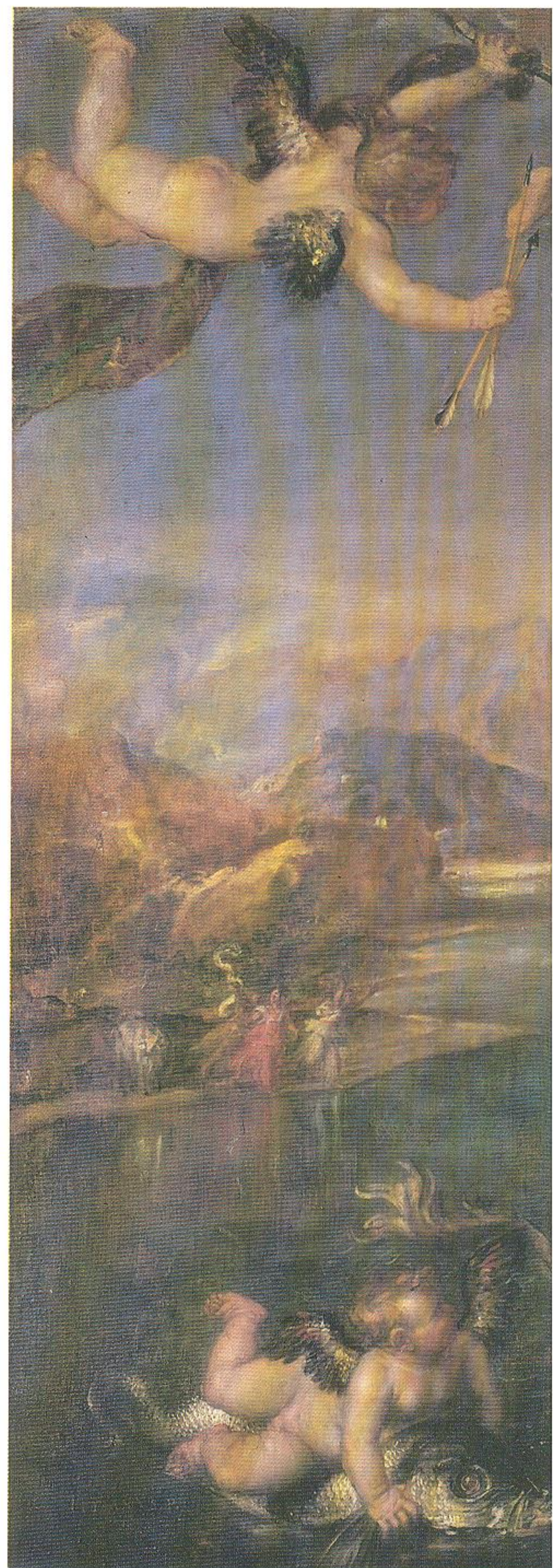
25



26

Uit de correspondentie en andere gegevens die in dit artikel zijn besproken, komt een beeld naar voren van de *poesie* als een niet al te strak opgezette serie. De schilderijen waren bestemd voor een niet nader bepaalde *camerino*, die deel zal hebben uitgemaakt van het privé-appartement van de koning. Vanwege het besloten karakter daarvan werd Titiaan de vrije hand gelaten en werd hij niet opgezadeld met instructies en toezicht, zoals dat in het geval van officiële schilderingen gebruikelijk was. Titiaan schilderde een aantal gebeurtenissen die vooral visueel een sterke samenhang toonden, doordat gezichtspunten en houdingen van figuren op elkaar werden afgestemd. Inhoudelijk lijkt de samenhang vooral te bestaan in de gemeenschappelijke literaire bron: de *Metamorfosen* van Ovidius. De schilderijen boden volop de gelegenheid om Titiaans inventiviteit in het herscheppen en overtreffen van andere kunstwerken en teksten te bewonderen, maar bevatten ook aanzetten tot moralisaties en zinneprikkelende gedachten. Het ene aspect sloot andere niet uit. De recente interpretaties belichten Titiaans *poesie* in wezen vanuit dezelfde gezichtspunten, maar zij gaan op deze aspecten door met een grondigheid, rechtlijnigheid en ook eenzijdigheid, die in de 16de-eeuwse uitlatingen over de *poesie* ontbreken. Enerzijds leidt dit tot een dieper inzicht in Titiaans manier van werken en zijn culturele ambiance. Maar anderzijds levert het een vertekend beeld op: Titiaan was geen filosoof of talenwonder, en Filips II geen op erotiek gefixeerde neuroot. En wat verloren lijkt te gaan is het plezier en de intellectuele speelsheid die de *poesie* bij de beschouwers moesten opwekken: het testen van de eigen kennis van de klassieken aan de hand van de voorstelling, het meedenken met de schilder, het voortfantaseren naar aanleiding van zijn werk, serieus moraliserend of erotisch geprikkeld, soms diepgravend en soms oppervlakkig, en niet noodzakelijkerwijs logisch en rechtlijnig. ◆





27 Titiaan, *De dood van Actaeon* ca 1559-'75. National Gallery, Londen

28 Titiaan, *De roof van Europa* ca 1559-'75. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston





Kees Verheul

Een zesvoetige wedren in een beeldschone entourage

'Een kunstenaar voor wie de boodschap het bijprodukt is van een middel dat hij uitprobeert met zijn unieke talent', zo beschrijft Kees Verheul de dichter die in latere eeuwen zo ijverig op boodschappen is nageplozen. In dit essay ontstaat een heel andere visie op de Metamorfosen – een waarin het erotische element de hoofdrol speelt, hetzij expliciet, hetzij verscholen in de vorm van de hexameter, en in het terugkerende motief van achtervolgingen, jachtpartijen en hemelvluchten

In het eerste gedicht van zijn eerste, lang voor de *Metamorfosen* gepubliceerde bundel *Amores* vertelt Ovidius hoe hij een beoefenaar is geworden van liefdespoëzie. Hij doet dit, zoals gebruikelijk in de oudheid, via een mythologisch beeld. Cupido, alias Eros, de god van het verliefd worden, heeft de beginnende literator tot een specialist gemaakt in het erotische genre.
Dat een overweldigende ervaring van verliefdheid in verzen moest worden uitgedrukt hebben miljoenen debutanten ons verteld. Ovidius' relaas is origineler en toont een, zeker bij iemand van nog geen twintig, verbazende nuchterheid. Cupido's ingreep in Ovidius' onrijpe probeersels was een puur technische. Het kwajongensachtige zoontje van Venus graaide een paar lettergrepen weg uit het historische epos dat de dichter bezig was op te zetten en zo belandde deze in een verkeerde versmaat – het 'distichon' van de elegie. Vervolgens protesteerde Ovidius dat hij zich geen raad wist met een voor amoureuze thema's bedoeld metrum. Hierop pakte Cupido zijn pijl en boog, mikte en de dichter werd verliefd. De kennismaking met de gevoelswereld die ruim dertig jaar tot stof heeft gediend voor Ovidius' verzen, kwam dus volgens zijn eigen verslag ná en dóór zijn confrontatie met een bepaalde *vorm*.
Weinig auteurs hebben, denk ik, op hun allereerste pagina de essentie van hun hele oeuvre zo raak geformuleerd. Wanneer ik één facet zou moeten noemen om mijn indruk te typeren van wat ik gelezen heb van Ovidius, zou het ditzelfde zijn: het obsessieve vakmanschap van deze kunstenaar, zijn neiging om ideeën, gevoelens, beelden steeds te ontwikkelen vanuit de gekozen techniek.
Ovidius is een kunstenaar voor wie de boodschap het bijprodukt is van een middel dat hij uitprobeert met zijn unieke talent. Eén gevolg van deze basishouding is de zwakte die men al tweeduizend jaar signaleert in zijn werk: gebrek aan diepgang, ijdele virtuositeit (voor velen is deze 'zwakte' overigens identiek met de ondefinieerbare charme van Ovidius' poëzie). Maar op een ander, uitsluitend positief gevolg wil ik hier de nadruk leggen. Ovidius' primaire belangstelling voor het *hoe* van zijn dichterschap heeft hem naar mijn overtuiging gemaakt tot de kunstenaar die in Europa de meeste andere kunstenaars heeft kunnen inspireren bij hun omgang met het onderwerp: liefde en seksualiteit.
Hoe geladener een onderwerp, hoe groter het gevaar dat het via niet te hanteren emoties een kunstwerk ontwricht. Wanneer we uitgaan van een ideaal evenwicht tussen thema's en technieken, bestaat er geen moeilijker thema dan de werking van onze meest elementaire drift. Geen onderwerp eist zoveel distantie en zoveel puur technische belangstelling als een onderwerp dat de kunstenaar buiten zijn métier om opwindt. Een erotisch verhaal, geschreven door een auteur die zich onartistiek heeft 'laten gaan' is niet alleen vuns maar ook vervelend – een onvermijdelijke aaneenrijging van cliché's.

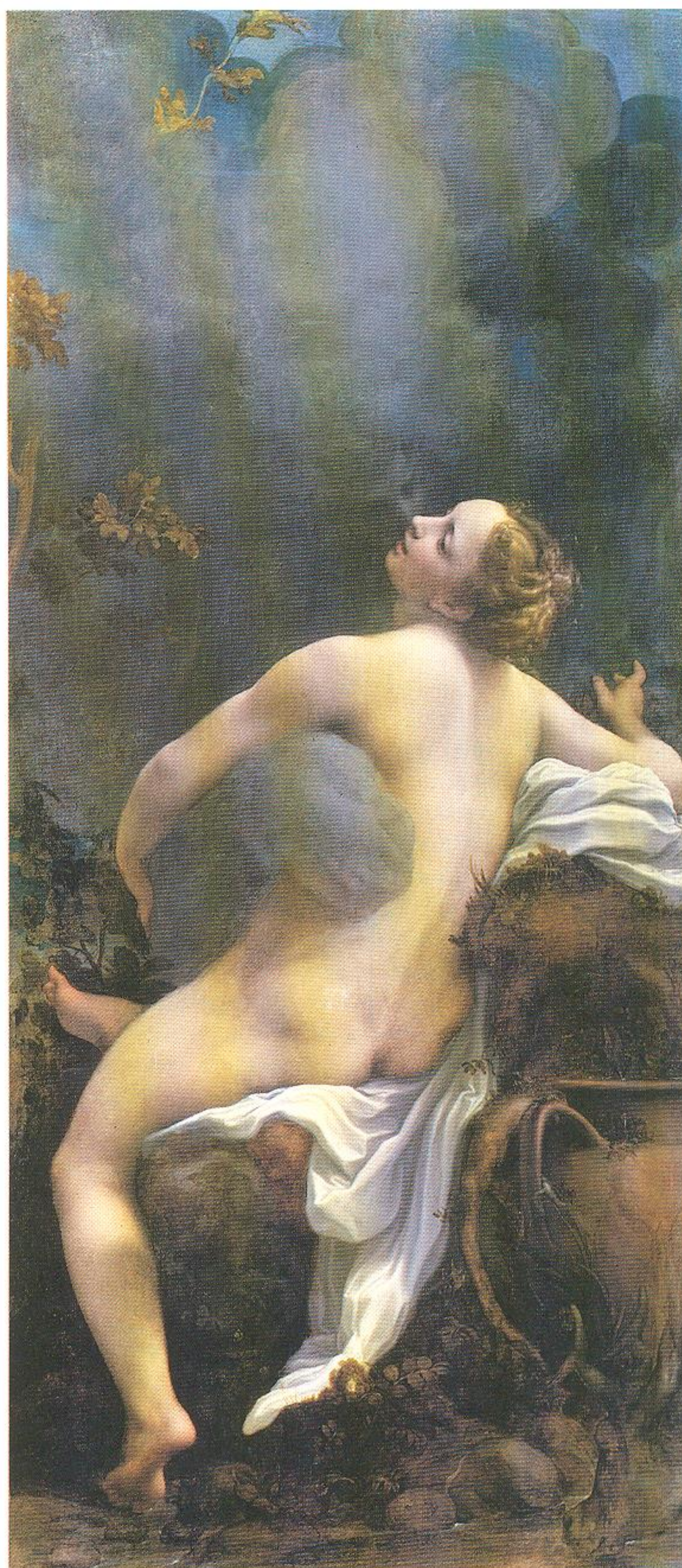
De *Metamorfosen* zijn een vertelling in vijftien boeken, lopend vanaf de schepping van hemel en aarde tot het heden van de dichter en zijn eerste lezers. De verhalen waaruit de vertelling is opgebouwd zijn grotendeels liefdesverhalen en/of verhalen rondom het gegeven dat in de titel wordt genoemd. Er is veel gespeculeerd over de samenhang tussen de twee grondmotieven in Ovidius' epos. Is er iets speciaal erotisch aan mythen waarin een mensengestalte wonderbaarlijk overgaat in de gestalte van een dier, een rotsblok, een sterrenbeeld of waar, omgekeerd, een steen, een mier, een regenwolk de vorm aanneemt van een mens? Brengt een seksuele belevenis in de ziel van de betrokkenen een 'metamorfose' teweeg?
Het is duidelijk dat Ovidius door het gedaanteverwisselingsmotief te combineren met het onderwerp 'liefde en seksualiteit' een kolossale vondst heeft gedaan. Uit zijn epos zijn duizelingwekkende theorieën op te bouwen – en ook opgebouwd – over kosmische evolutie, over ervaringen van een 'existentiële grensoverschrijding' of een 'identiteitsverlies'. Maar belangrijker is dat Ovidius' mengsel van biologisch surrealisme

> 29 Correggio, *Jupiter en Io*, 1532
Kunsthistorisches Museum, Wenen

en erotiek een aantrekkingskracht bezit buiten elke rationalisering om – de aantrekkingskracht van een mooi sprookje. Getuige de uitdrukking *perpetuum carmen* (altijddoorgaande toverzang) aan het begin van de *Metamorfosen* besefte de dichter iets onuitputtelijks op het spoor te zijn. Hetzelfde geldt voor wie achter de schijnbaar lukrake reeks schijnbaar niet meer dan amusante verhalen de zin van Ovidius' concept probeert te begrijpen.

Ik zal me beperken tot een kanttekening. Door zijn keuze te richten op mythen waar hoe dan ook, al is het maar zijdelings, een metamorfose in voorkomt, plaatst Ovidius zijn liefdesgeschiedenissen in een fantastisch kader. Net als de keuze van de personages – goden en godinnen, waar noch de dichter noch zijn publiek vast in geloofden, helden en heldinnen uit een onbestemde voortijd – en net als de keuze van beeldschone entourages ergens ver buiten Latium, schept de miraculeuze afloop van ieder verhaal een behaaglijke sfeer van onechtheid. Juist de benadrukte irrealiteit van de opgeroepen wereld maakt de zinnelijkheid ervan aanstekelijk en overtuigend.

Het fantastische element brengt ook een extra spanning teweeg – een verfijndere spanning, die de erotische spanning af en toe breekt. Ter afwisseling van de vraag: krijgen ze elkaar? wanneer en hoe gaan ze het doen? komt bij de lezer telkens een vraag op als: zal de dichter in staat zijn mij te laten geloven dat een nevelsliert iemand omhelzen kan *[29]* of dat een ranke nimf ingaat op de paringsdrift van een stier (die geen stier is maar een god in vermomming)? Esthetiek betekent in oorsprong: gewaarwording van de zintuigen. Erotiek is dus een vorm van esthetiek, misschien wel de sterkste en grofste. Met zijn fantasie en zijn woordkunst stelt Ovidius daar een andere vorm van esthetiek tegenover. Zijn *Metamorfosen* zijn behalve een liefdesboek een bundel met artistieke hoogstandjes, een verzameling briljante oplossingen van ogenschijnlijk krankzinnige opgaven aan een kunstenaar. De humor waarmee Ovidius zijn taak als experimentator met surrealistische effecten uitvoert, leidt de lezer af van het plat-seksuele. Tijdelijk. De ware spanning van de *Metamorfosen* is naar mijn overtuiging die van een eindeloos gevarieerd, eindeloos behendig heen-en-weerschieten tussen twee uitersten van esthe-



30 Giovanni Lorenzo Bernini
Apollo en Daphne, 1625
Galleria Borghese, Rome

tiek. Het is ook mijn overtuiging dat Ovidius' navolgers onder de beeldende kunstenaars met name deze spanning hebben herkend en willen toepassen op hún manier.

Alle beelden en gedachten in de *Metamorfosen* maken de indruk organisch voort te komen uit de middelen. Dit werk is Ovidius' eerste en enige experiment met een lange vertelling in hexameters. Ovidius probeert er zijn onderwerp, het liefdeleven, opnieuw uit, maar nu in een ambitieuzere techniek dan die van de geestig-sentimentele causerieën in 'disticha', hem als beginneling door Cupido voorgeschreven.

Vertellen is Ovidius' grote opgave in de *Metamorfosen* en vertellen doet hij er, als een bezetene, twaalfduizend verzen lang. Wat hij óók doet is tonen hoe vanzelfsprekend het is te vertellen over de liefde. Voor de lezer van dit epos wordt het begrip 'erotisch verhaal' al gauw een pleonasme. Hij begrijpt steeds beter dat élk verhaal, wanneer het kundig verteld wordt, erotisch is. Een goede verteller – en dat blijkt Ovidius door en door – houdt zijn publiek vanaf de eerste zin in spanning. 'Het' gaat ergens naartoe, soms tergend langzaam, dan opeens adembenemend snel, dan gelukkig weer iets trager en zolang de verteller ons 'het' nog niet heeft laten bereiken, hangen we aan zijn lippen. Liefdeskunst en vertelkunst zijn één.

Het boek waaraan de *Metamorfosen* mij het sterkst herinnert is *De geschiedenissen van duizend en een nacht.* Beide werken zijn niet zozeer bundels met liefdesverhalen – in *Duizend en een nacht* heeft het 'verhaaltje' zelf doorgaans een heel ander soort onderwerp – als grandioze demonstraties van vertelerotiek. Boeken zo spannend als deze twee kunnen alleen ontstaan in een omgeving waar ook het liefdeleven, al dan niet officieel, de status heeft van een kunst. Sheherazade, de vrouw die het woord voert in de vertelling uit Bagdad, vermaakt de sultan elke ochtend in bed met haar verhalen om zo te ontsnappen aan een dreigende terechtstelling. Zij kent dezelfde trucs als Ovidius: prikkelen, vaart minderen bij de nadering van het hoogtepunt en, vooral, nooit eindigen zonder een vervolg in het vooruitzicht te hebben gesteld. Beiden zijn wijselijk minder uit op het bieden van de kortstondige bevrediging (gemengd met teleurstelling) van de 'punt' achter de slotzin, dan op het instandhouden van de 'altijddoorgaande betovering', waarvan ik hierboven sprak. In beide boeken wemelt het van de verhalen-binnen-verhalen-binnen-verhalen en van verhalen die niet eindigen, omdat de verteller de aandacht van de hongerige toehoorder afleidt met iets nóg spannenders. Bij Ovidius dienen ook de metamorfose-situaties tot rustpauzes die de vertelling niet echt onderbreken. Een verhaal is uit, maar ook weer niet, wanneer de hoofdfiguren in plaats van te sterven de vorm aannemen van bijvoorbeeld een vogelpaar.

Een voorbeeld van de manier waarop een verhaal van Ovidius wordt geconditioneerd door zijn belangstelling voor de gebruikte middelen.

Ik kies 'Apollo en Daphne' – de eerste liefdesgeschiedenis uit het eerste boek van de *Metamorfosen.* Naar mijn indruk is dit niet alleen een terecht beroemd en een typerend Ovidiusverhaal, maar ook het verhaal dat hij bewust heeft gecomponeerd als inleidend model voor alle erop volgende liefdes- en metamorfose-geschiedenissen.

Eerst in het kort de inhoud. Apollo, de god van de kunst en de kunstenaars, wordt verliefd. De nimf naar wie zijn verlangen uitgaat geeft te kennen zijn gevoelens niet te beantwoorden, waarop hij haar letterlijk en figuurlijk gaat achtervolgen. De relatie eindigt met de kern van het verhaal: een gedetailleerd beschreven race door de bossen. Op het moment dat Apollo de vluchtende Daphne bijna heeft ingehaald smeekt zij haar vader, een riviergod, haar te verlossen van aantrekkelijkheden die haar ambities van maagdblijven hinderen. Zij verandert dan in een laurierboom en terwijl Apollo deze omhelst, belooft hij Daphne haar plantaardige gedaante in ere te zullen houden en verzoenen de twee zich.

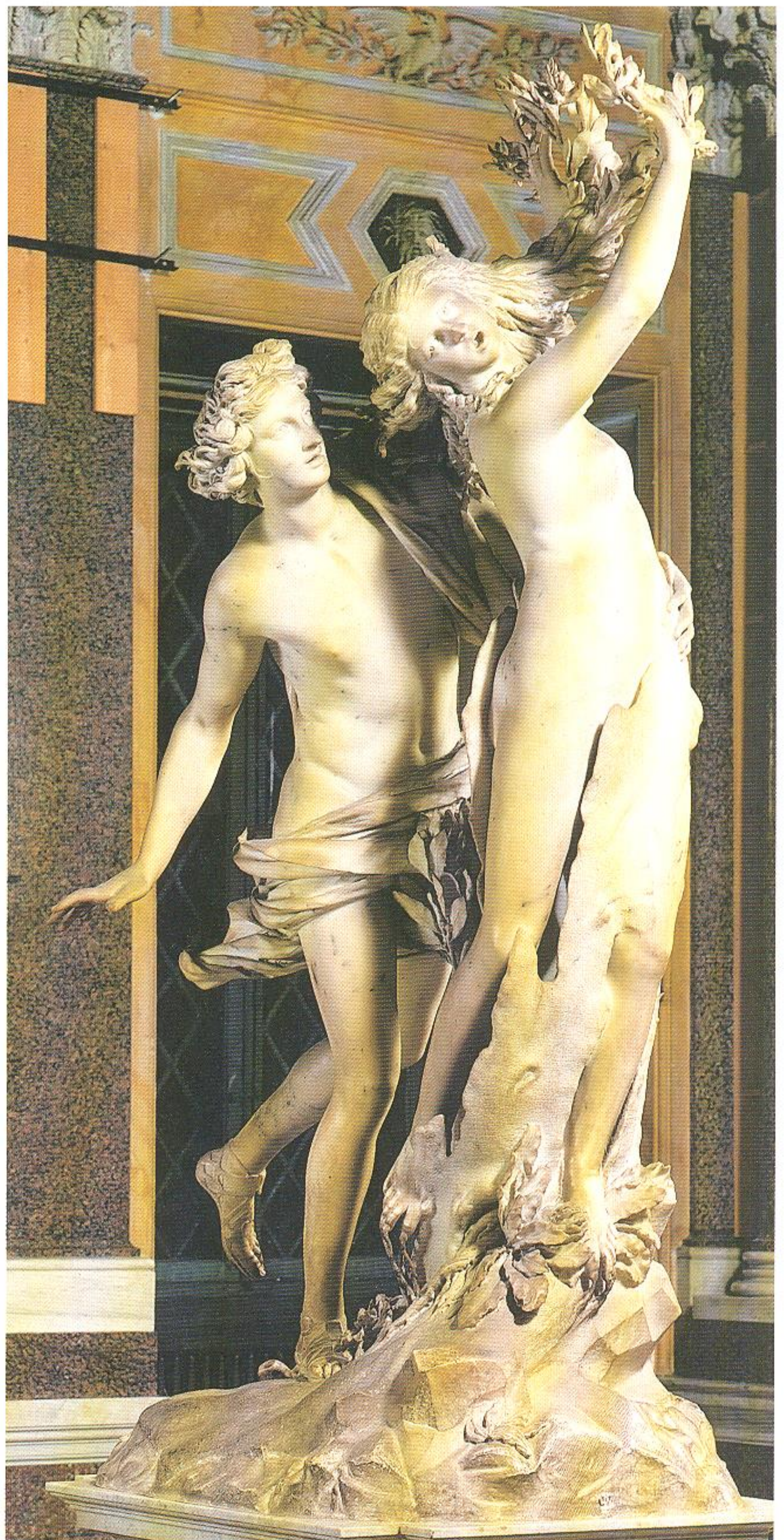
In zekere zin vertegenwoordigt deze plot de oergedaante van ieder liefdesverhaal in verzen. Of beter: de oergedaante van ieder verhaal in verzen, want dat verhalen van nature al erotisch zijn is in het bovenstaande hopelijk overtuigend gesteld.

Wat de versvorm betreft, poëzie is taalgebruik met een verhevigde motoriek. Dat een versregel voeten heeft is meer dan een toevallige beeldspraak. De hexameter heeft er zelfs zes – de meeste en de langste voeten die de Latijnse versificatie kent. Bovendien is een eigenschap van de hexameter – in tegenstelling tot het distichon, dat een gedicht

na twee regels telkens even doet stilstaan – het in principe onbeperkt doorlopen van de ene zesvoeter na de andere. Een van de dingen die onze dichter meteen moeten zijn opgevallen bij zijn werk aan de *Metamorfosen* was een voor hem tot dan toe ongekende mogelijkheid tot vaart. Ovidius' epos staat vol met jachtpartijen, achtervolgingen, hemelvluchten van goden of mensen. Ovidius' voorkeur gaat daarbij uit naar wedlopen met twee renners. Ik denk omdat het metrische principe van vaart hier ideaal samengaat met het vertelprincipe van een toehoorder (lezer) die het relaas van een spreker (auteur) probeert bij te houden. En ook omgekeerd, want als de spreker (auteur) niet oppast, raakt de ongeduldige toehoorder (lezer) met zijn vermoedens vóór op de verstrekte informatie.

Als standaardsymbool van zijn eigen motoriek en zijn eigen vaart bevat een volwaardig epos de beschrijving van een sportwedstrijd. Het bijzondere van Ovidius is dat hij daarnaast ook oog heeft voor de erotische symboliek van iedere snelheidsmeting. Samen op weg zijn naar een finish. Een fysieke inspanning leveren waarbij nu de een voorligt, dan de ander en het steeds de vraag blijft: eindigt men wel of niet tegelijk? In de *Metamorfosen* laat Ovidius zien dat belevenissen tijdens een hardloopwedstrijd in wezen gelijkstaan aan belevenissen tijdens een seksavontuur en dat beide gelijkstaan aan belevenissen tijdens een goed verteld verhaal.

Zoals gebruikelijk in de *Metamorfosen*, keren essentiële bestanddelen van 'Apollo en Daphne' terug in latere verhalen. De structuur van dit epos houdt de noodzaak in om motieven te hernemen en ze in de loop van vijftien boeken te variëren, te verrijken en uit te diepen. De boeiendste metamorfose van het hardloopmotief uit 'Apollo en Daphne' is te vinden in het tiende boek, waar de geschiedenis staat van Atalanta en Hippomenes. De symboliek van de wedren wordt hier anders en explicieter uitgewerkt. Ten eerste wordt dit verhaal nadrukkelijker vertéld – niet door de stem van Ovidius maar door die van de Liefde in eigen persoon, de godin Venus, tijdens haar minnekozerij met Adonis. Haar relaas telkens onderbrekend met omhelzingen vertelt zij haar onervaren minnaar hoe de mooie Atalanta en Hippomenes elkaar vonden tijdens een naakte hardloopwedstrijd. Hippomenes' tactiek





31 Nicolas Poussin, *Echo en Narcissus*, ca 1627. Musée du Louvre, Parijs

bestond in het af en toe laten vallen van een gouden appel, waardoor zijn concurrente, nieuwsgierig geworden, haar loop voor een paar seconden onderbrak. Venus, de vertelster, toont zich bewust van de parallelbeweging tussen de *cursus* (de race in haar verhaaltje) en de *sermo* (haar relaas). Kort voordat de gelieven elkaar bij de eindstreep winnen als partner voor het leven, schept zij nog even een lichte barrière voor de oren en de geest van haar toehoorder door de verzekering dat zij haar verhaal niet langer dan de wedstrijd zelf wil maken.

De parallel met Venus' en Adonis' eigen 'liefdesrace', door de godin vakkundig aangewakkerd en vertraagd dank zij de 'gouden appels' van haar woorden en haar kusjes, mag Ovidius' lezer zelf raden.[1]

In 'Apollo en Daphne' zijn de ontwikkelingen in 'Atalanta en Hippomenes' al voelbaar, maar op een gedempte en daardoor geladener manier. De achtervolgingsscène tussen de onwillige nimf en de verliefde god is, artistiek gezien, een logisch gevolg van de uitgangssituatie. Apollo is namelijk verliefd geworden na een kibbelarij met Cupido over hun beider kwaliteiten als boogschutter. Met andere woorden, in Ovidius' eerste mythologische gegeven lag zowel het motief wedstrijd besloten als het motief snelheid.

Nadat Cupido zijn meesterschap in het hanteren van pijl en boog heeft gedemonstreerd op Apollo, zet de getroffen kunstenaar-god de achtervolging in van zijn liefdesobject. Daarbij ligt de nadruk aanvankelijk op het verbale. De tirade van twintig regels waarin Apollo Daphne al hollend probeert over te halen tot het aangaan van een relatie is beroemd als staaltje van Ovidius' komische talent. Het groteske van de combinatie: hardlopen en omstandig argumenteren (het in één moeite letterlijk en figuurlijk avances maken) bereikt een summum in de zin waar de breedsprakige achtervolger, buiten adem geraakt, zijn prooi smeekt om vaart te minderen, haar sportief verzekerend dit dan uiteraard ook zelf te zullen doen: '... maak minder haast, ik bid je,/

vlucht niet zo snel, dan zal ik minder haastig achtervolgen!'
Wanneer Apollo wel móet zwijgen om niet verder achter te raken, verandert de scène van sfeer. De komedie verdwijnt, de erotische essentie van de wedloop komt naar de oppervlakte. Hoezeer de erotiek ook hier verbonden blijft met virtuositeit, met technische beheersing van de verhaalvorm, wil ik verduidelijken aan de hand van één detail. Alles in de beschrijving suggereert van nu af vaart en seksuele spanning. De kleren van het meisje raken los en wapperen achter haar blootkomende gestalte, haar haardos danst voor Apollo uit in de lucht. Vooral dit laatste motief – de aantrekkelijkheid van Daphnes haar – wordt geleidelijk een factor in de compositorische *fuga* waarmee Ovidius de vlucht van Daphne begeleidt. Als ik goed heb geteld noemt en beschrijft de dichter Daphnes haar zesmaal, iedere keer na een geringere tussenruimte. Het is haar dat, losjes bijeengehouden door een lint, een indruk maakt van ongekunstelde vitaliteit (Apollo vraagt zich af wat het effect zou zijn als er eens een goede kapper aan te pas kwam). Wanneer het lint afvalt en Daphnes haar 'achterwaarts wordt gedreven door een lichte bries', raakt de scène in een verdubbelde vaart. Kort hierop is Apollo zo dicht genaderd, dat zijn adem voelbaar is op de lokken die gespreid liggen over de schouders en de nek van het meisje.
De grote verrassing is het eind. Terwijl Daphnes haar verandert in laurierblad troost Apollo haar liefkozend met de belofte dat het haar van dichters en veldheren voortaan met lauweren zal worden getooid. Minder bedacht, meer van oprecht gevoel getuigend voor een definitief misgelopen partner, klinkt in Apollo's afscheidszin de vergelijking van Daphnes lover met zijn eigen haar: 'en evenals mijn jeugdig hoofd steeds lange lokken draagt,/ zul jij voorgoed gelauwerd zijn en nooit meer zonder lover.'
Hierop maakt Daphne haar laatste menselijke gebaar: een instemmende hoofdknik. Voor Ovidius' lezer bevat Apollo's roerende slotzin een allerlaatste erotische prikkel. Hij realiseert zich dat Apollo traditioneel de 'goudgelokte' zonnegod is met het nog ongeknipte, ongeschoren hoofd van een bijna volwassene, en hij ziet de race in gedachten nogmaals voor zich – nu als een toenadering tussen twee attractieve mensen.
In de beeldende kunst behoort 'Apollo en Daphne' tot de favoriete thema's uit de *Metamorfosen*. Onder de prenten, schilderijen, fresco's, sculpturen met dit onderwerp die ik min of meer bij toeval heb gezien, gaat mijn voorkeur uit naar de marmergroep van Bernini in Rome *[30]*.
Het is bepaald geen originele voorkeur, maar ik noem hem toch maar omdat Bernini in dit beeldhouwwerk los van zijn eigen kwaliteiten een ongewone affiniteit toont met Ovidius' methodiek als dichter. Zoals Ovidius uitgaat van middelen inherent aan de literatuur, gaat Bernini in zijn *Apollo en Daphne* zichtbaar uit van het grondprobleem van alle beeldhouwkunst: het creëren van een bewegingsgevoel met behulp van het meest onbeweeglijke dat er bestaat, een massa steen.
Bernini toont de god en de nimf op het wonderbaarlijke moment dat haar gestalte tijdens de achtervolging wortel begint te schieten – een moment waarop vaart omslaat in stilstand, een maximale gewaarwording van toekomst opeens plaatsmaakt voor tijdloze rust. De seksuele symboliek van met name deze voor een beeldhouwer intrigerende seconde in Ovidius' verhaal moet Bernini intuïtief hebben begrepen. Misschien is zijn *Apollo en Daphne* een monument ter ere van de beeldhouwkunst zelf en van haar eigen, in de aard van haar middelen besloten erotiek.
In elk geval is het een effectief erotisch kunstwerk. Net als Ovidius' verzen geeft het passie weer met distantie. Er is surrealistische vervreemding, er is humor, er is een ontnuchterende preoccupatie met techniek. Het erotische wordt door dit alles niet afgezwakt. Integendeel. Het erotische werkt naar mijn gevoel in Bernini's *Apollo en Daphne* juist zuiverder dan, bijvoorbeeld, in de ongetwijfeld majestueuze maar door zijn directheid lichtelijk smakeloze *Kus* van Rodin.

Distantie, techniek – dit geeft een al te eenzijdige indruk van Ovidius. Het beste moderne boek over hem[2] draagt het motto: *le plus ingénieux et le plus gentil de tous les poètes grecs et latins*. Zijn epos zou het nooit zo lang hebben uitgehouden zonder een talent, optimaal tot zijn recht komend in Ovidius' liefdesverhalen, dat niets te maken heeft met sensueel vakmanschap en alles met menselijkheid.
De liefde is in de *Metamorfosen* niet iets op zichzelf

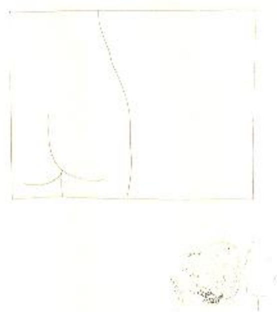


32-34 Pablo Picasso, *Cephalus en Procris*, drie etsen voor de *Metamorfosen*-editie van uitgever Albert Skira, 1930-'31

staands, iets mechanisch, maar steeds een gebeuren dat mensen raakt op een manier die samenhangt met hun omstandigheden, hun karakter. De *human interest* van Ovidius' verhalen is sterker dan hun afrodisiacale werking. Neem het besluit van 'Apollo en Daphne'. De god is gefrustreerd in zijn drift, de nimf is lichamelijk dood noch levend, hun omhelzing zal maar een enkele lezer kunnen ervaren als sexy. Beoordeeld naar strikte maatstaven van erotische kunst wordt 'Apollo en Daphne' aan het slot grotendeels een fiasco. Naar andere maatstaven wordt het hier een nieuw en rijker verhaal. Niet langer over seksualiteit maar over zaken als rijping, duurzaam respect, genegenheid – alleen zijn dit bij *le plus gentil de tous les poètes* veel te zware termen.
Een groot aantal onder Ovidius' verhalen is tragikomisch of puur tragisch van aard. Mensen winnen of verliezen in hun confrontatie met de liefde hun menselijkheid. Of ze houden er fysiek op mens te zijn. De weergave van hun lot is afwisselend geladen met begrip, geamuseerdheid, vergoelijkend mededogen of ontsteltenis. Het is mij opgevallen dat de grote schilders van de 16de en de 17de eeuw de meeste belangstelling tonen voor het element tragiek in Ovidius' erotische taferelen. Vaak met veronachtzaming van alle kansen tot technisch vertoon, geboden door het element metamorfose.
Titiaan bijvoorbeeld concentreert zich in zijn *Venus en Adonis [24]* op het moment waarop de godin tevergeefs probeert haar geliefde te weerhouden van zijn vertrek naar de fatale zwijnenjacht. Door zijn opstelling van het paar geeft de schilder zichzelf de gelegenheid tot experimenteren met vrouwelijk naakt onder een moeilijke gezichtshoek. Maar de menselijke grootheid van het schilderij ligt elders. Onvergetelijk is het vooral als imago van een vernederende situatie, wanneer een mens niet alleen ouder is maar ook verliefder dan zijn partner. En van de wanhopige ervaring een partner niet te kunnen tegenhouden van de ondergang, omdat hij of zij te dom is en te halsstarrig voor het begrip van de risico's.
Ik weet niet of de uitdrukking 'tragisch naakt' bestaat in de kunstgeschiedenis. Behalve voor een aantal schilderijen van Titiaan zou je hem kunnen gebruiken voor het subliemste Ovidiusdoek van Poussin, de *Echo en Narcissus* in het Louvre *[31]*. Het Narcissus-verhaal begint bij Ovidius als een parodie op 'Ken uzelf!', de hoogste antieke wijsheid. Daarna volgt een vermakelijk vuurwerk van dubbelzinnigheden en para-



doxen rondom de motieven spiegeling en weerkaatsing, verbonden met respectievelijk Narcissus en zijn karakterloze bewonderaarster. Poussin toont alleen aandacht voor het trieste slot. Zijn naaktfiguur – overeenkomstig de tekst ziek van verliefdheid op de eigen vormen, 'als gelige was wegsmeltend' naar de dood – is het centrum van een compositie die een gewaarwording wekt van kosmische ondergang, zinloosheid, afwezigheid van contact.
Het meest ovidiaanse detail op Poussins desolate schilderij valt de toeschouwer nauwelijks op. Rondom het hoofd van de stervende Narcissus ontspruiten de bloempjes van zijn metamorfose. Heb je ze eenmaal ontdekt dan gaat deze enige vriendelijk ogende plek in het landschap je steeds sterker treffen. Meer dan een schoolse verwijzing naar de mythe lijkt het een hommage. Een eerbetoon van de kunstenaar Poussin aan de kunstenaar Ovidius. Misschien ook een bedeesde groet van beiden, de dichter en de schilder, aan hun held.
De serie etsen, ten slotte, die Picasso in 1930-'31 heeft gemaakt voor de uitgever Albert Skira getuigt in zijn soberheid van een trefzeker begrip voor de artistieke essentie van de *Metamorfosen [32-34]*. Mijn stelling was dat de erotiek in Ovidius' epos is gebaseerd op erotische elementen in zijn medium – het ritme van een vertelling, de onvastheid, het fluctuerende, van vormen en betekenissen in zijn taal. Volgens hetzelfde principe gaat Picasso naar mijn gevoel uit van een technisch gegeven: een door niets verdoezelde golvende lijn. De natuurlijke erotische lading van deze lijn probeert hij consequent uit in een reeks variaties. Picasso's Ovidius-etsen maken de indruk een doordachte demonstratie te zijn van het potentieel van golvende lijnen bij de weergave van onder andere: de erotiek als zodanig, de erotiek van het vertellen en luisteren, de erotiek van het gezamenlijk hardlopen, de erotiek van het geweld.
Voor tragiek toont Picasso vergeleken met Titiaan en Poussin minder interesse. Wel vestigt hij als geen ander de aandacht op een aspect van Ovidius' menselijkheid dat ik nog niet heb vermeld. In het hart van de *Metamorfosen*, de middelste boeken, staan enkele verhalen die draaien om wat de dichter benoemt als *amor socialis*, liefde tussen twee bondgenoten. Volgens Ovidius' voor een antieke dichter zeldzame visie vormt niet alleen homo- maar ook hetero-erotiek op zijn best de vitale kern van iets anders: partnerschap. Om een detail te noemen, bij zijn voorganger Vergilius betekent *cura* in erotische situaties doorgaans 'zorg' in de zin van 'liefdesverdriet'; bij Ovidius betekent het 'bezorgdheid om de ander'.
Onderzoekers vermelden dat Picasso op de eerste dag van zijn werkzaamheden aan de *Metamorfosen*-reeks bezig is geweest met een scène uit het zevende boek: 'Cephalus en Procris' *[32]*. Dit verhaal gaat over twee gelieven die intens van elkaar houden – zo intens dat ze elkaar voortdurend achtervolgen met hun jaloezie. Aan het eind doodt de man zijn geliefde ten gevolge van hun zoveelste misverstand, voortgekomen uit argwaan. Picasso geeft het moment weer waarop Cephalus ontdekt heeft dat hij zonder het te willen Procris heeft neergeschoten en zich buigt over haar gewonde gestalte. De uitdrukking van zijn gezicht en zijn hele lichaam vind ik een aangrijpende weergave van ovidiaanse *cura*.
De in de boekeditie hierop volgende prent is kennelijk een hedendaagse versie van de geschilderde of gebeeldhouwde dubbelportretten, die een van de sympathiekste kunstuitingen zijn van het keizerlijke en vroeg-christelijke Rome *[33]*. Ik vat hem op als illustratie bij een regel uit 'Cephalus en Procris' die mij bijzonder dierbaar is, ook al weet ik over de kwaliteit ervan uit een oogpunt van techniek niets bijzonders te bedenken. Cephalus kijkt als oude man terug op zijn verleden en zegt: *'Mutua cura duos et amor socialis habebat.'* In de vertaling van Arthur Golding, een tijdgenoot van Titiaan en Shakespeare: 'The care was like of both of us, the mutual love all one.' ◆



noten

1 Venus' vertelling over Atalanta en Hippomenes betekent een 'uitstel van executie'. Zodra haar verhaal en daarmee haar samenzijn met Adonis voorbij is, gaat de rusteloze jongeman op jacht en sterft aan de castratie, hem toegebracht door een in het nauw gedreven wild zwijn.

2 L.P. Wilkinson, *Ovid recalled*. Cambridge 1955



EVERT VAN UITERT
EN MARCEL FEIL

De werkplaats van Daedalus

Ook in de moderne kunst kom je Ovidius nog tegen, hoewel meestal in raadselachtige vorm. Bepaalde thema's zijn favoriet, vaak diegene waarin de kunstenaar zichzelf kan spiegelen: Daedalus, Icarus, de Minotaurus, Narcissus en Orpheus. Niet zelden spreekt de oude Sigmund een woordje mee

Van ten minste twee moderne kunstenaars is bekend dat ze stukgelezen exemplaren van Ovidius' *Metamorfosen* in de kast hadden staan: de schilder Paul Cézanne en de beeldhouwer Auguste Rodin. Beiden hadden bovendien veel belangstelling voor erotische thema's. De geschriften van Ovidius, waaronder de *Ars amatoria*, speelden dan ook een niet geringe, maar moeilijk te bepalen rol in hun werk. De moeilijkheid schuilt in het dogma dat een moderne kunstenaar in de 19de eeuw niet 'literair' mocht zijn. Zowel Cézanne als Rodin sprak zich regelmatig uit tegen inbreuken van de literatuur op hun zuiver beeldend op te vatten kunst. Voor Cézanne had dit geloofsartikel een extra pregnante betekenis; hij kende maar al te goed de bekoringen van de literatuur. 'Wee de schilder die te veel met zijn talent in discussie gaat: die in zijn jeugd misschien verzen maakte...', schreef deze schoolkameraad van Emile Zola, met wie hij in Aix zijn literaire ambities had gedeeld. Cézanne was naar verluidt beter in Latijn dan Zola.
Ook Rodin sprak zich, ondanks zijn vele literaire titels, uit tegen schatplichtigheid aan de letteren. Dat nam niet weg dat beide kunstenaars verwoede lezers waren en dat zij de literaire meesterwerken, waaronder die van Ovidius, kenden. Zij lazen Ovidius echter op een speciale manier, met de gedichten van Baudelaire ernaast. Baudelaire had op zijn beurt ook het nodige aan Ovidius te danken, dus zo heel vreemd was het verband niet. Het was de bril van Baudelaire die hun beider, soms nogal sombere, opvatting over vrouwen en erotiek kleurde.
Zowel bij Cézanne als bij Rodin treffen we enkele metamorfosen aan. Cézanne schilderde een wat houterige *Leda en de zwaan [4]*: het wellustige beest hapt in de hand van een blonde schone, die naar een gravure is geschilderd. Het moet een prent naar een schilderij in het Louvre zijn geweest: *Eva prima Pandora* van de 16de-eeuwse Franse meester Jean Cousin, die zich op zijn beurt inspireerde op een reliëf van Benvenuto Cellini dat zich ook in het Louvre bevindt.
Het Louvre werd door Cézanne veelvuldig bezocht om te kijken en te kopiëren. Hij sprak over het Louvre als over een boek. 'Ik ben veel traditioneler dan men gelooft, net als Rodin', verklaarde Cézanne. Dat sloeg op zijn verering voor oude meesters, zowel de schilders als de schrijvers.
Van Rodin is een groep bekend met de titel *De metamorfosen van Ovidius*. Het zijn twee vrouwen, van wie de ene zich verweert tegen de omhelzing van de ander. Om welk verhaal het gaat is niet duidelijk en doet er ook niet zoveel toe; Rodin veranderde zijn titels nogal eens. Het gaat bij hem om een voortdurende wisselwerking tussen plastische ideeën, de natuur – dat wil zeggen het model – en literaire associaties. Zo kan hij een model hebben bekeken met regels van Baudelaires gedicht *Les Byoux* in gedachten: 'Haar ogen als van een gedresseerde tijger op mij gericht/ probeerde zij met een vage, dromerige blik poses uit/ en argeloosheid met wulpsheid verenigd/ gaf een nieuwe charme aan haar metamorfose'. Om die gedaanteverwisselingen van zijn model ging het de beeldhouwer in de eerste plaats. Rodins universum was bevolkt met strijdende, wellustige, verdoemde en soms gelukzalige figuren die allemaal een plaats vonden in zijn *Hellepoort*, het grote, onvoltooid gebleven meesterwerk. De inspiratie daarvoor was afkomstig uit Dante, Ovidius, Baudelaire en andere dichters, van wie hij namen en titels op zijn tekeningen vermeldde. Maar Rodin beklemtoonde dat men in de beeldende kunst alleen zeer duidelijke symbolen moest gebruiken; symbolen die niet op een geschreven tekst berustten, die met andere woorden geen illustraties waren. Daarom wisselden titels bij Rodin en kon een groep van een faun en een nimf moeiteloos overgaan in een groep die Pygmalion voorstelde, terwijl diezelfde groep ook voorkomt onder de naam *De minotaurus*. Voor de laatste titels werd Ovidius opgeslagen.
Sprekend over Ovidius meende Rodin dat beweging het cruciale element was in de zo prachtig door hem beschreven metamorfosen. En met bewegingen wist de virtuoze modeltekenaar en schetser in klei Rodin wel raad. Bij de suggestie



35 Auguste Rodin, *De val van Icarus*
1896. Musée Rodin, Parijs

van beweging ging het om een typerend, plastisch te verwerken beeldend element. De titels zorgden voor een verhoging van de spiritualiteit, want verheven kunst (hoe erotisch ook) moest in geen geval met platvloers realisme worden verward. Rodin en de symbolisten hielden het erop dat brutale wellust de mensheid in het verderf had gestort. Toch kon dat in hun ogen tot nobele kunstwerken leiden en die overtuiging vormde een welkom excuus om nogal gewelddadige erotiek in beeld te brengen. De titel gaf in zulke gevallen een mogelijkheid om over het beeld, het schilderij of de tekening in beschaafde termen te praten.

Als kunstenaars in de moderne tijd zich met Ovidius inlaten, dan gebeurt dat vrijwel altijd in een speciaal licht. Meer dan met wat ook hielden 19de-eeuwse kunstenaars zich met hun eigen identiteit bezig. Er zijn verschillende mythologische kunstenaarsimago's gangbaar geweest, maar een van de meest aansprekende was het beeld van de kunstenaar als een hemelbestormende Icarus, wiens streven rampzalig eindigde. Zijn vader Daedalus gold trouwens ook als een prototype van de kunstenaar, maar dan van de ambachtsman, uitvinder en constructeur. Icarus was een zo geschikt model omdat zijn daad zowel positief als negatief viel uit te leggen. Daar school tragiek in en de romantische kunstenaar zag zichzelf graag als een tragische held die het allerhoogste nooit bereiken kon, maar het desondanks probeerde. De moderne kunstenaar kon zich zowel in het streven als in het ongelukkige lot van Icarus herkennen. Bovendien had deze jeugdige held de waarschuwingen van zijn vader in de wind geslagen, een vader-zoonconflict dat men volgens moderne psychologische inzichten behoort uit te vechten. Dit laatste thema komt later aan bod, met dat van de gevaarlijk wellustige Minotaurus, waarvoor behalve Rodin en naturlijk Picasso ook de surrealisten veel belangstelling toonden.
Van Rodin is een marmeren beeld bekend met de titels *Illusie, dochter van Icarus* of ook wel *Icaresse* of *De val van Icarus [35]*. Aangezien het duidelijk om een ter aarde stortende vrouw gaat lijkt de eerste titel de meest passende, maar veel maakt dat niet uit, zoals we zagen. Rodin koos in ieder geval voor het tragische kunstenaarsbeeld

dat past bij zijn verhulde zelfportret *De denker*, dat de onvoltooide *Hellepoort* overpeinst. Ook in dit geval lag Baudelaires bundel *Les fleurs du mal* naast Ovidius, opengeslagen bij het gedicht 'Les plaintes d'un Icare'. 'Les amants des prostituées sont heureux', schreef Baudelaire, maar de dichter ontwikkelde een verhevener liefde. 'Vergeefs heb ik van de ruimte het einde en het midden trachten te vinden; onder ik weet niet welk vurig oog voel ik mijn vleugels kapot gaan; en verbrand door de liefde voor het schone, zal ik niet de verheven eer hebben mijn naam aan de afgrond te geven die me tot graftombe zal dienen.' Deze sprong van het banale naar het sublieme, van aardse naar hemelse liefde, is eveneens typerend voor vele beelden van Rodin.

De kunstenaar Icarus is een lange op- en neerwaartse weg gegaan. Kenmerkend voor de romantische kunstenaar was zijn mateloze ambitie. 'Het lot van Icarus werd door niemand gevreesd', schreef de dichter Gautier in een terugblik. 'Vleugels! vleugels! vleugels! riepen zij van alle kanten, zelfs als ze in zee zouden storten. Om uit de hemel te vallen moet men erin opstijgen, zelfs al is het maar voor een moment en dat is mooier dan zijn hele leven op de aarde rond te kruipen.' Dat mocht zo zijn, maar de kunstenaars betaalden leergeld.
In de tweede helft van de 19de eeuw overheerste een pessimistisch kunstenaarsbeeld. Bij Cézanne en Rodin kunnen we soms de angst beluisteren en zien in erotische thema's vertaald. Dat was de moderne lering die uit de *Metamorfosen* van Ovidius getrokken kon worden.



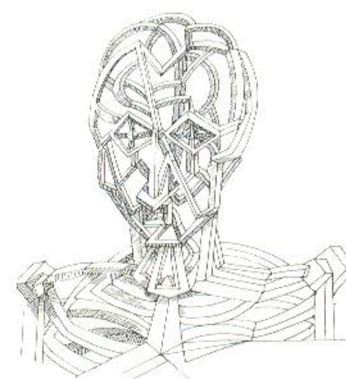
36 Pablo Picasso, *De val van Icarus* wanddecoratie voor de hal van het Unesco-gebouw in Parijs, 1958

Ook in de 20ste eeuw komen we Icarus tegen. Op een onverwachte plaats, maar niet bij een onverwachte kunstenaar. Icarus stort in zee op de grote decoratie die Picasso in 1958 voor de hal van het Unesco-gebouw in Parijs op houten panelen schilderde. Uit voorstudies blijkt dat zijn thema aanvankelijk het atelier met een voorstelling van baders was en de schilder met zijn model, een oud thema bij Picasso met veel verwijzingen naar liefde, potentie en creativiteit. Het uiteindelijke onderwerp werd door een ander gesuggereerd, maar Icarus, als het symbool van de falende kunstenaar, kwam niet geheel uit de lucht vallen bij de toen meer dan 75-jarige kunstenaar. Het Icarus-thema kan, behalve met Picasso's potentie, ook met de opdrachtgever samenhangen. Volgens mijn oude *Guide bleu* symboliseert Picasso's schildering 'de overwinning van de krachten van het licht en de vrede over de krachten van het kwaad en de dood'. We zien Icarus boven zee, vanaf het strand aangestaard door baders. Keurige tragiek, kortom.
Voor Picasso was kunst nooit kuis en daarom gevaarlijk voor onschuldige ogen, waarmee hij in dit geval rekening te houden had. En zo werd een private thematiek ook nog eens gemetamorfoseerd in een acceptabele, want stichtelijke boodschap, niet ongelijk aan wat bij Rodin gebeurde door de titelgeving. Ovidius leverde niet zelden de schaamlap.

Dat mythologische verhalen voor allerlei doelen konden worden ingezet werd zelden zo duidelijk gemaakt als door de surrealisten. In hun onbestendig universum tierden Narcissus, Orpheus en Theseus als nooit tevoren. De reden om mythologische figuren zo fervent ten tonele te voeren was tweeledig. Zo leunden de surrealisten zwaar op de theorie van Freud (en later ook op die van Jung). Voor Freud was de mythe voor een cultuur dat wat de droom was voor het individu: het terrein waar de mens op versluierde wijze zijn onbewuste verlangens, angsten en drijfveren openbaart. Daardoor was het tevens de bron van creativiteit. Hoewel de verhalen per tijd en cultuur konden verschillen, waren zij in de kern tijdloos en universeel. Dit maakte het voor de surrealisten mogelijk hun beweging te presenteren als iets noodzakelijks, een allesbehalve willekeurige stroming in de kunst.
Daarnaast leverden deze mythen, bij gebrek aan een eenduidige, herkenbare surrealistische stijl, een reeks algemeen bekende thema's en symbolen waaromheen werken en theorieën georganiseerd konden worden. Speciaal het onbewuste werd ermee te lijf gegaan. Het beestje kon nu een naam krijgen: mythologie functioneerde niet alleen als schaamlap, het kon ook dienen als therapeutisch hulpmiddel.
Het thema bij uitstek dat de surrealisten transformeerden tot een nieuwe mythe was dat van de Minotaurus, het bloeddorstige stiermonster.



Bij Ovidius kan men lezen hoe Daedalus een koe vervaardigde die zo levensecht was dat Pasiphaë, de wraakzuchtige echtgenote van koning Minos, er een stier mee wist te verleiden en zo leven gaf aan de Minotaurus. Met de publikatie van het tijdschrift *Minotaure* in het voorjaar van 1933 groeide het belang dat de surrealisten aan het hybride wezen hechtten snel. Het oorspronkelijke idee was om het tijdschrift *L'Age d'Or* te noemen, maar André Masson, een van de meer belezen surrealisten, had een andere voorkeur. 'Bataille en ik, die ons verdiepten in de meest duistere Griekse mythen, met name de dionysische en die van het kretenzisch labyrint, benadrukten dat onze tijd volledig "minotauresque" was, waar we de anderen ook van hebben weten te overtuigen.'
Dat het verhaal van de Minotaurus zo'n centrale plaats in het oeuvre van Masson inneemt is niet verwonderlijk. In zijn door Nietzsche en Heraclitus gekleurde wereldbeeld kwam de natuur, de mens incluis, nooit volledig tot rust; voortgestuwd door driften, noodgedwongen strijd en geweld bevond alles zich in een voortdurende staat van wording, van metamorfosering. Slechts de heroïsche kunstenaar kon ernaar streven om zich via een door eigen inspanning geschapen realiteit te verheffen boven het strijdgewoel. De Minotaurus kon Masson dan ook niet negeren. Als half mens - half stier was hij niet alleen het ultieme symbool van het agressieve, seksueel geladen driftleven, maar ook het toonbeeld van een door menselijk ingrijpen ontstane metamorfose.
Eind jaren dertig schilderde Masson *De werkplaats van Daedalus [37]*. Centraal in het beeld staat de grote brandende smidse die een spookachtige gloed verspreidt. In de voorgrond spannen kleine menselijke figuren hun spieren in een poging leven in een nog vormloze massa te kneden. Daedalus zelf is op de achtergrond in een verwoede strijd verwikkeld om de mal die de door Pasiphaë verlangde koe moet leveren in de juiste vorm te dwingen.
Zoals Daedalus ondervond is de natuur weerbarstig en geeft zij niet zonder slag of stoot haar



37 André Masson, *De werkplaats van Daedalus*, ca 1940. Particuliere collectie

38 André Masson, *Portret van Daedalus*, 1941. Particuliere collectie

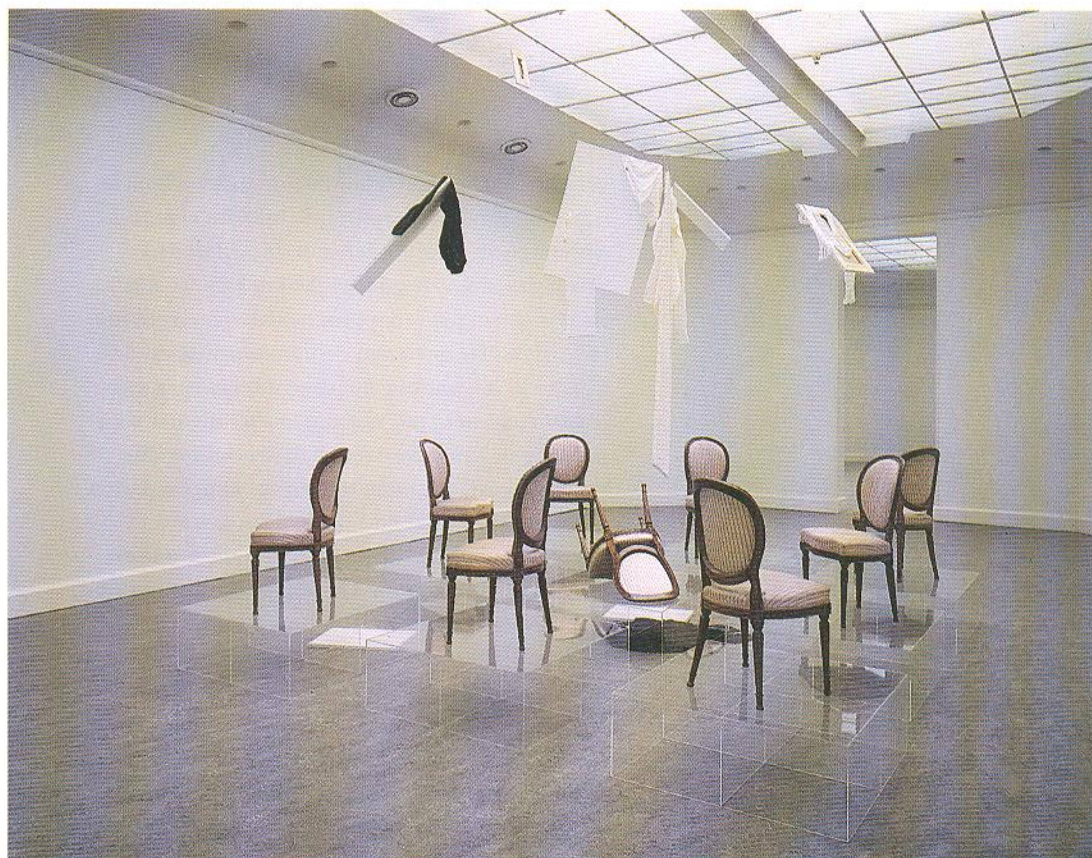




geheimen prijs. Het tekent de mythische kunstenaar dat deze over kennis beschikt die eigenlijk alleen was voorbehouden aan de goden. Hij wordt daardoor de goddelijke kunstenaar die in staat is zijn eigen scheppingen aan de wereld toe te voegen. 'De geest van de metamorfose en de mythische uitvinding zijn twee uitersten', sprak Masson aan het eind van zijn leven, 'die het voor mij mogelijk maakten om, balancerend op het slappe koord, door een wereld vol klippen, lijden en tragedie te trekken.' Voor Masson was dit scheppen uiteindelijk de manier om tot zelfverwerkelijking te komen. Dit blijkt ook uit zijn portret van Daedalus *[38]*. Het hoofd is een onontwarbaar netwerk van spanten, ribben en dwarslatjes: Daedalus zelf als labyrintische constructie. Ingrijpen in de natuur is niet zonder gevaar. Er kunnen krachten vrijkomen die onbeheersbaar blijken, zoals de Minotaurus. Ook het door Daedalus ontworpen labyrint was zijn schepper bijna de baas. Alleen door een nieuwe schepping, die van de vleugel, kon hij ontsnappen. Maar nu waren het overmoed, verlangen en jeugdige naïveteit die misbruik maakten van zijn creatie en zijn zoon Icarus de dood in dreven. Of was dit de straf die Daedalus door de natuur en de toornige goden kreeg opgelegd voor zijn eigen hoogmoed? Moest hij boeten met dat wat werkelijk zijn eigen vlees en bloed was?

De tragische Icarus doet ook in onze tijd nog dienst als romantisch kunstenaarsimago. Zo vinden we hem terug in een werk uit 1981 van de Duitse kunstenaar Anselm Kiefer. Boven een desolaat, door vuur verteerd landschap vliegt een gevleugeld wezen wiens hoofd de vorm heeft van een palet; het duimgat vormt het oog. Het werk draagt de titel *Ikarus-Märkischer Sand [39]*. Al vanaf 1974 experimenteert Kiefer met het gevleugeld palet als symbool voor de schilderkunst en zinnebeeld van kunstzinnige verbeeldingskracht. Maar de Icarus van Kiefer verwijst niet alleen naar de in vrijheid werkende kunstenaar die zich probeert los te maken van het aardse. Hij verwijst evenzeer naar het geblakerde Duitsland dat, bevangen door die fatale combinatie van blinde waan en ijzingwekkende logica, zich wilde verheffen boven al het andere. Om vervolgens brandend ter aarde te storten. Veelvuldig laat Kiefer het palet als een phoenix uit de smeulende puin-

39 Anselm Kiefer, *Ikarus-Märkischer Sand*, 1981. Museum Folkwang, Essen



40 Giulio Paolini, *De val van Icarus*, 1981-'82. Van Abbemuseum, Eindhoven

hopen herrijzen. De kunst is in zijn ogen bij machte de vernietigende vlammen te transformeren tot een reinigend, leven gevend vuur. Niet alleen de natuur, ook de geschiedenis, als een voortdurend veranderende, menselijke constructie, is een levend fenomeen. Daar waar Icarus klapwiekt is Daedalus blijkbaar nooit ver weg.
Met een heel andere geschiedenis werkt Giulio Paolini. Als Italiaan is zijn geschiedenis die van de klassieken, van symmetrie, proportie en schoonheid. Een schoonheid die in wezen slechts als ideaal bestaat en dus een onvermijdelijk en tragisch verlangen opwekt. Bij zijn *Val van Icarus* liggen negen stoelen en onbeschilderde doeken van verschillend formaat kriskras op de grond *[40]*. Daartussen ligt een eenzame jas; uit een tegen een wit doek liggende mouw steekt een eenvoudig geschilderde hand. Paolini toont de onmogelijkheid de natuur te kopiëren, laat staan te verbeteren.
Het zorgvuldig geënsceneerde werk combineert Paolini met afbeeldingen van de muzen, gesymboliseerd door de negen verschillende planeten. Het is uiteraard niet nieuw te denken dat de hemellichamen een niet door ons te beheersen invloed op de aarde en haar bewoners uitoefenen. Voor het onverklaarbare, ongrijpbare en mystieke heffen wij vaak onze handen ten hemel. Ook de menselijke temperamenten zijn verbonden aan planeten. Het hoeft dan ook geen verwondering te wekken dat Kiefer, wiens interesse in alchemie bekend is, zijn vleugels vaak vervaardigt van lood, het met Saturnus verbonden element. En onze landgenoot Pieter Laurens Mol, voor wie Icarus een uitgesproken voorbeeld is, vult het hart van zijn *Icarus Bloemen* met giftig loodmenie *[41]*.
Mythologie, astrologie en alchemie leveren het voedsel om onze honger naar hoger inzicht te stillen. Door de openbaringen van de kunst worden we hopelijk veranderd tot betere mensen. Maar gebruik en misbruik van die mystieke kennis liggen dicht naast elkaar. Voor Icarus betekende zijn roekeloosheid het einde. Het vinden van dat delicate, vruchtbare evenwicht tussen ervaring en moed is immers een hele kunst. ◆



41 Pieter Laurens Mol, *Icarus Bloemen*, 1986. Van Abbemuseum, Eindhoven

Afbeeldingen

Bernini, Giovanni Lorenzo (1598-1680)
30 Apollo en Daphne, 1625; marmer, h. 243 cm. Galleria Borghese, Rome

Cabanel, Alexandre (1823-1889)
omslag Nimf opgetild door een faun, 1860; olieverf op doek, 245 x 142 cm. Musée des Beaux-Arts, Lille

Cézanne, Paul (1839-1906)
4 Leda en de zwaan, ca 1880-'82, olieverf op doek, 59 x 75 cm. The Barnes Collection, Merion (Penn.)

Correggio (Antonio Allegri ca 1490-1543)
29 Jupiter en Io, ca 1533; olieverf op doek, 163 x 74 cm. Kunsthistorisches Museum, Wenen

Goltzius, Hendrick (1558-1617)
15 Juno ontvangt van Mercurius de ogen van Argus, 1615; olieverf op doek, 131 x 181 cm. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

Jordaens, Jacob (1593-1678)
12 Mercurius en Argus, ca 1620; olieverf op doek, 196 x 235 cm. Musée des Beaux Arts, Lyon

Paolini, Giulio (1940)
40 De val van Icarus (La caduta di Icaro), 1981-'82; 9 plexiglassokkels, 9 schilderijen, 9 stoelen, 2 tekeningen, 1 smoking. Van Abbemuseum, Eindhoven

Poussin, Nicolas (ca 1593-1665)
31 Echo en Narcissus, ca 1627; olieverf op doek, 74 x 100 cm. Louvre, Parijs

Quellinus, Artus (1625-1700)
14 Mercurius en Argus, marmerreliëf. Stadhuis (Koninklijk Paleis), Amsterdam

Riesener, Louis Antoine
3 Leda, 1840; olieverf op doek, 110 x 154 cm. Musée des Beaux-Arts, Rouen

Sorgh, Hendrick Martensz (ca 1611-1670)
20 De luitspeler, 1661; olieverf op paneel, 51,5 x 38,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam

Titiaan (Tiziano Vecellio ca 1477-1576)
22 Danaë en de regen van goud, ca 1554-'54; olieverf op doek, 128 x 178 cm. Prado, Madrid
23 Perseus en Andromeda, ca 1554-'56; olieverf op doek, 176 x 193 cm. Wallace Collection, Londen
24 Venus en Adonis, ca 1553-'54; olieverf op doek, 186 x 207 cm. Prado, Madrid
25 Diana en Actaeon, ca 1556-'59; olieverf op doek, 191 x 208 cm. National Gallery of Scotland, Edinburgh
26 Diana en Callisto, ca 1556-'59; olieverf op doek, 187 x 205 cm. National Gallery of Scotland, Edinburgh
27 De dood van Actaeon, ca 1559-1575; olieverf op doek. National Gallery, Londen
28 De roof van Europa, ca 1559-'62; olieverf op doek, 185 x 205 cm. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

Vianen, Adam van (ca 1569-1627)
13 Jupiter en Io, reliëf op de schaal van een tazza, 1613; zilver, h. 12 cm, ø 19,8 cm. Rijksmuseum, Amsterdam

Literatuur

artikel Mariëtte Haveman
Ovidius Metamorphosen; vertaald door M. d'Hane-Scheltema. Amsterdam 1993
J. Seznec, *The survival of the pagan gods. The mythological tradition and its place in renaissance humanism and art.* New York 1961
Ch. Martindale (red.), *Ovid renewed. Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century.* Cambridge 1988

artikel Eric M. Moormann
R. Graves, *The Greek myths* (2 delen), Harmondsworth 1955
E. Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976
K. Schefold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, München 1978

artikel E. de Jongh
M.D. Henkel, *De houtsneden van Mansion's 'Ovide moralisé' Bruges 1484.* Amsterdam 1922
M.D. Henkel, 'Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert', *Vorträge der Bibliothek Warburg 1926-1927*, Leipzig 1929, pp. 58-144
W. Stechow, *Apollo und Daphne.* Leipzig/Berlijn 1932
G. Highet, *The classical tradition. Greek and Roman influences on Western literature.* New York 1957
J. Seznec, *The survival of the pagan gods. The mythological tradition and its place in renaissance humanism and art.* New York 1961
F. Schmitt-van Mühlenfels, *Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik.* Heidelberg 1972
M.E. Barnard, *The myth of Apollo and Daphne: some medieval and renaissance versions of the ovidian tale*, diss. The University of Michigan 1975
E. de Jongh e.a., *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, cat. tent. Rijksmuseum, Amsterdam 1976
E.J. Sluijter, *De 'heydensche fabulen' in de Noordnederlandse schilderkunst circa 1590-1670. Een proeve van beschrijving en interpretatie van schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie*, diss. Leiden 1986
E.M. Moormann en W. Uitterhoeve, *Van Achilles tot Zeus. thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater.* Nijmegen 1987
A.P. Orbán, 'Ovidius in de middeleeuwen: van *Lascivus* tot Moralizatus', *Hermeneus* 61 (1989), pp. 107-113
E.J. Sluijter, 'Onderwerpen uit de *Metamorfosen* "verkeerd" verbeeld en vertaald', *Hermeneus* 61 (1989), pp. 114-125

artikel Kees Verheul
H. Fränkel, *Ovid. A poet between two worlds.* Berkeley/Los Angeles 1945
B. Otis, *Ovid as an epic poet.* Cambridge 1966
G.C. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses. An introduction to the basic aspects.* Oxford 1975
P.M.C. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek myths.* Oxford 1990

artikel Jan de Jong
C. Gould, 'The Perseus and Andromeda and Titian's Poesie', *The Burlington Magazine* 105/720 (1963), pp. 112-117
E. Panofsky, *Problems in Titian, mostly iconographic.* New York 1969
M.C. Tanner, 'Chance and coincidence in Titian's Diana and Actaeon', *The Art Bulletin* 56/1 (1974), pp. 535-550
H.E. Wethey, *The paintings of Titian, vol. III. The mythological and historical paintings.* Londen 1975
M.C. Tanner, *Titian: The Poesie for Philip II* (diss.) New York 1976
C. Ginzburg, 'Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento', *Paragone* 29/339 (1978), pp. 3-24
C. Hope, *Titian.* Londen 1980
G. Padoan, 'Titian's letters', in: S. Biadene (red.), *Titian: Prince of painters* (cat. tent. Palazzo Ducale, Venetië 1990). München 1990, pp. 43-52
J.L. de Jong, 'Prelaten en naakte ledematen. Intenties, waardering en veroordeling van Titiaans Danaë', *Akt* 59 (1993), pp. 4-8

Foto's

Photographie Giraudon, Parijs *2, 31*; The Museum of Fine Arts, Boston *5, 7*; Antikensammlung Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlijn *6*; Universiteitsbibliotheek Amsterdam *10, 17*; Rijksmuseum, Amsterdam *13, 20*; Tom Haartsen, Ouderkerk a/d Amstel *14*; Kupferstichkabinett, Bazel *19*; Scala Fotografica, Florence *22, 23, 24, 25, 26, 30*; National Gallery, Londen *27*; Isabella Stewart Gardner Museum, Boston *28*; Kunsthistorisches Museum, Wenen *29*; Musée Rodin, Parijs *35*; Marc Garanger, Parijs *37*; Van Abbemuseum, Eindhoven *40, 41*

over de auteurs
Eric M. Moormann is hoofd van de archeologische dienst van het Nederlands Instituut in Rome
E. de Jongh is emeritus hoogleraar iconologie en kunsttheorie aan de Rijksuniversiteit Utrecht en redacteur van Kunstschrift
Jan de Jong is als universitair docent werkzaam bij de vakgroep kunst-, architectuurgeschiedenis en archeologie van de Rijksuniversiteit Groningen.
Kees Verheul is romanschrijver en essayist
Evert van Uitert is hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam en redacteur van Kunstschrift
Marcel Feil is kunsthistoricus

Ben Broos

Metamorfosen in het Mauritshuis
Mars en Venus op heterdaad betrapt

Karel van Mander droeg zijn beroemde *Schilder-Boeck* (1604) op aan de 'Constliefdigen' Melchior Wijntgis, in 1601 muntmeester van Zeeland te Middelburg, 'mijnen besondere[n] Heer en goeden vrient'. In de herdruk van Van Manders schildersbijbel uit 1618 werd deze opdracht weggelaten, vermoedelijk omdat Wijntgis in dat jaar in opspraak was geraakt en wegens schulden gevangen werd gezet. In verband met die schuldenlast werd een inventaris opgemaakt van Wijntgis' bezittingen, waaruit blijkt dat hij een zeer aanzienlijke verzameling Noord- en Zuidnederlandse schilderijen bijeen had gebracht.

Van Mander kende deze collectie op zijn duimpje, want in zijn levensberichten van Nederlandse kunstenaars beschreef hij minstens dertig kunstwerken van oude en moderne meesters. Van Joachim Wtewael noemde hij: 'Een ander *Mars en Venus* is oock van hem tot Sr. Melchior Wijntgis te Middelborgh'. Dit moet het fijn geschilderde stukje op koper zijn, dat 1601 is gedateerd: *Venus en Mars betrapt door Vulcanus* in het Mauritshuis in Den Haag. Een tweede, niet gedateerde, versie van dit tafereel was eveneens bekend aan de schildersbiograaf: 'Tot *Sr. Ioan van Weely*, heeft hy nu corts ghelevert een seer uytnemende cleen coperken in de hooghte/ van een *Mars* en *Venus*, gantsch vol aerdigh cleen werck/ en soo scherp/ als t' gesicht vermach yet t'onderscheyden/ wonderlijcke cierlijck/ Tafel/ koetse oft bedstede/ met alle de Goden/ en veel Liefdekens afcomende in de wolcken'. Dit moet de variant zijn in het J. Paul Getty Museum, dat omstreeks 1603 moet zijn ontstaan ('corts ghelevert', schreef Van Mander immers).

Véél 'Liefdekens' is overigens erg overdreven als we de voorstelling nauwkeurig bekijken, omdat daarin maar een enkele vliegende putto is te zien. Eén detail echter wijst er mijns inziens wel degelijk op dat dit Jan van Wely's schilderij is geweest. In dit tafereel is de smidse van Vulcanus midden in de achtergrond opgenomen, kennelijk als een verwijzing naar het beroep van de opdrachtgever. Jan van Wely was immers zelf (goud)smid, die vooral geschiedenis schreef door de moord waar hij het slachtoffer van was toen hij in 1616 in Den Haag verbleef om de prins een met juwelen bezette 'hoedband' te verkopen. Deze variant op het stuk van Wijntgis vertoont een minder gemaniëreerde gebarentaal en meer natuurlijke houdingen, terwijl het contrast tussen de verontwaardigde Mars en de lachende goden wat effectiever is uitgedrukt.

Het verhaal van Venus en Mars werd zowel door Homerus (*Odyssee* VIII, 266-367) als door Ovidius (*Metamorfosen* IV, 171-189) smakelijk opgedist. Vulcanus was getrouwd met Venus, die hem regelmatig bedroog met Mars. Toen hij dat uiteindelijk had ontdekt, smeedde Vulcanus in grote woede een ragfijn bronzen net, dat hij heimelijk over de echtelijke sponde spande. Zo ving hij haar, terwijl ze naakt in de armen van Mars lag. Daarna verzamelde hij de goden, om hen het overspelige paar te tonen. Deze bleken nauwelijks geschokt te zijn en Mercurius bekende zelfs dat hij best met Mars zou willen ruilen. Daarop barstten de goden uit in een homerisch gelach. Alleen Jupiter was niet erg vrolijk omdat zijn schoonzoon, de bedrogen Vulcanus, de bruidsschatten terugeiste die hij gegeven had om met zijn dochter Venus te mogen trouwen.

Op het schilderij in Den Haag zien we Mars en Venus geheel naakt – hij heeft alleen zijn hoed opgehouden – en ineengestrengeld. Mercurius, de boodschapper der goden die herkenbaar is aan zijn slangenstaf, trekt het gordijn weg van het hemelbed. Amor richt een pijl op Mercurius, want uiteraard is hij het niet eens met deze verstoring van het liefdesspel. De kreupele Vulcanus, de hoorndrager, staat klaar met het bronzen net in zijn handen. Jupiter met zijn bliksemschicht en adelaar, zit op een wolk en kijkt naar een niet goed herkenbare godheid die aan komt snellen in de lucht. De vrouw met helm en spies achter Jupiter moet Minerva zijn. De goden op de wolken links zijn goeddeels herkenbaar: vooraan zit Saturnus met zijn zeis en achter hem Diana met een maansikkel op haar voorhoofd. Een onbekende godin (of muze?) links boven begeleidt het tafereel met snarenspel.

Wtewael heeft noch de tekst van Homerus, noch die van Ovidius letterlijk nagevolgd. Volgens Homerus werden de twee echtbrekers alleen aan de mannelijke goden getoond, omdat de godinnen uit schaamte weg waren gebleven. Eigenlijk had het paar onbeweeglijk op het bed moeten liggen, gekluisterd in het net van Vulcanus. Maar hier moet dat vangnet nog worden geworpen en protesteert Mars vergeefs tegen de onthulling van zijn misstap. De voorstelling is dan ook grotendeels ontleend aan visuele bronnen. Overigens is dat een algemeen verschijnsel in de 17de eeuw. Gerard de Lairesse analyseerde dit verschijnsel in twee zinnen: 'Dat 'er veele zyn, die de fabelen van Ovidius van buiten kennen, stellen wy vast; maar van binnen zeer weinig. 't Is meest uit de printboeken en niet in de grondtext, dat men tegenwoordig zoekt.'

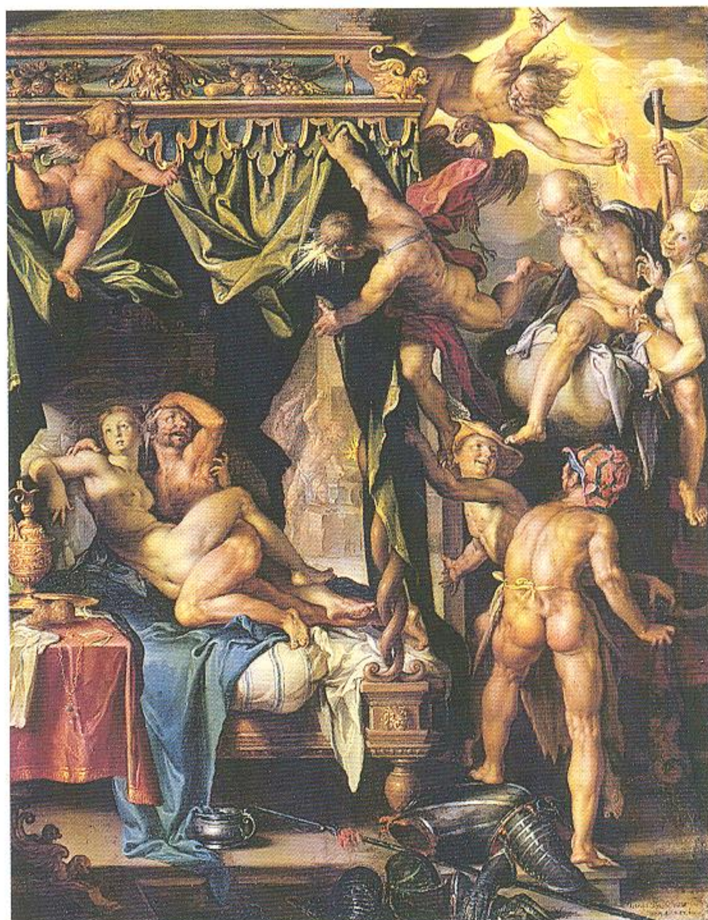
De gedraaide houding van Vulcanus als rugfiguur is afgekeken van een prent van Hendrick Goltzius uit 1585, die daarenboven model stond voor het totaal van de compositie, zij het in spiegelbeeld. Het motief van Amor die zijn pijl richt op de boodschapper der goden, is ook afkomstig uit deze prent, naast details als de tafel links voor en de wapens als attributen van Mars op de voorgrond. In een 1588 gedateerde prent van Goltzius, eveneens *Mars en Venus* voorstellend, komen dit tafeltje en de wapens andermaal voor en daaruit nam de schilder in ieder geval de vorm van het hemelbed met baldakijn over.

In sterkere mate dan Goltzius overgoot Wtewael zijn tafereel met een erotisch sausje. Mars en Venus poseren niet zoals in de prent als gracieuze standbeelden, maar ze worden getoond op het hoogtepunt van hun vrijage, waarbij de uitgeschopte rode muiltjes van Venus het overspel symboliseren. Een omgevallen pispot, zoals hier midden voor, werd in de 17de eeuw een vast onderdeel van erotische voorstellingen. Het schild van Mars rechts vertoont een gehoornde saterkop, terwijl het handvat van de kan op tafel passend voorzien is van een sater met bokkepoten, vanouds het symbool van de wellust.

Het onderwerp *Mars en Venus* was bijzonder populair in de prentkunst, vooral in Italië. In de context van de *Metamorfosen* of in series



Joachim Wtewael, *Venus en Mars betrapt door Vulcanus*, 1601
olieverf op koper, 21 x 15,5 cm. Mauritshuis, Den Haag



Joachim Wtewael, *Venus en Mars betrapt door Vulcanus*, ca 1603
olieverf op koper, 20 x 15,5 cm. The J. Paul Getty Museum, Malibu

over de vrijages der goden werden zinne-prikkelende voorstellingen vervaardigd, waarbij allerlei vormen van realisme geoorloofd waren. Enea Vico maakte een ets waarop we Vulcanus in zijn smidse bezig zien terwijl achter zijn rug Mars en Venus in het echtelijk bed zijn huwelijk bespottelijk maken. Op een afdruk van deze prent in het British Museum is dit liefdespaar weggekrabd.
Een dergelijke censuur onderging een voorstudie voor Wtewaels schilderij uit 1601. Een zedenmeester sneed uit het blad op een zeker moment de figuren van Venus en Mars. Ook het schilderij in het Mauritshuis achtte men niet steeds voor ieders ogen bestemd. Het werd in de collectie van stadhouder Willem V, vermoedelijk uit preutsheid, achter slot en grendel bewaard. De inventaris van paleis Het Loo meldde in 1763 dat het was gevat in een kastje dat hing 'in 't cabinet bij 't billard': 'Mars en Venus in presentie der goden in een klein houte kapsel'. Zoals bekend werden tal van schilderijen van Het Loo naar de schilderijengalerij van prins Willem V op het Buitenhof overgebracht, die later de kern zou vormen van de collectie in het Mauritshuis. Wanneer en hoe *Mars en Venus betrapt door Vulcanus* in Den Haag belandde, is echter een raadsel. Pas in 1842 werd het daar in een catalogus vermeld.
De directheid van de voorstelling werd in het museum lange tijd niet gewaardeerd. Omstreeks 1900 werd het stukje definitief uit de tentoongestelde collectie verwijderd. In 1929 schreef Lindeman in zijn monografie over Wtewael: 'Het Haagsch schilderijtje, dat om zijn uitnemende kwaliteit zeker een betere plaats verdiende, maar terzake van het onderwerp in het depôt wordt bewaard om een onvolwassen publiek tegen zichzelf te beschermen.' Toen het J. Paul Getty Museum in 1983 de tweede versie van het schilderij kocht voor een miljoenenbedrag, realiseerde men zich in Den Haag pas goed welk een kostbaar juweel van schilderkunst men in huis had. Het tafereeltje op koper werd grondig schoongemaakt – waarbij het jaartal 1601 werd ontdekt – en het kon bij de heropening van het Mauritshuis in 1987 in volle luister aan het publiek worden getoond.
Nu 'lering en vermaak' bij veel museumbezoekers een vanzelfsprekende zaak is geworden, mag het niet meer verbazen dat juist het tonen van dergelijke taferelen in de 16de en 17de eeuw een moraliserende functie kon hebben. Het onderschrift van Goltzius' prent uit 1585 toont aan dat de voorstelling stichtelijk was bedoeld: 'Zoals Phoebus, de zonnegod, met zijn verblindende licht de wellustige Mars onthult en de heimelijke schanddaden van Venus, zo ontdekt ook God de wandaden van een slecht leven en voorkomt hij dat zondige dingen verborgen blijven.'

Ben Broos is hoofdconservator bij het Mauritshuis in Den Haag